الموسوعة السعودية للسينما

أمين صالح

إنغمار بيرغمان

المفردُ والمتعدّدُ



[18]

الموسوعة
السعودية
للسينما

18

إنغمار بيرغمان

المفردُ والمتعدّدُ

أمين صالح

إنغمار بيرغمان
المفردُ والمتعدّدُ





الموسوعة السعودية للسينما

الكاتب: أمين صالح

عنوان الكتاب: إنغمار بيرغمان.. المفردُ والمتعدّدُ

◎◎

ر.د.م.ك: 978-603-92021-7-2

التدقيق اللغوي: مرح مجارسة

الطبعة الأولى: 2024

تصميم الغلاف: عبد الفتّاح بوشندوقة

14.5 * 21.5 سم / 474 صفحة

تنضيد داخلي: سعيد البقاعي

◎◎

يصدر الكتاب ضمن سلسلة الموسوعة السعودية للسينما

◎◎



جسور الثقافة للنشر والتوزيع

السعودية - الخبر الشمالية -

شـــارع الأمير فيصـــل بن فهد

cbridgessa@gmail.com

@cbridges_sa

+966582223400

المحتويات

كلمة الجمعية..11

- عالم إنغمار بيرغمان 13
- الطّفولة الخلاقة 31
- البعد الذاتي 41
- الأدب.. الارتياب في الكلمات 45
- لماذا السّينما ؟ 51

ما هو الفيلم؟ 51

ما هي السينما؟ 52

لغة السينما...52

لماذا السّينما؟ 53

لماذا الإخراج؟...53

ما هو الفن، من هو الفنان؟ 54

من هو المخرج؟ 61

- الفكرة: ترجمة اللاوعي 65
- السّيناريو.. الكينونة الناقصة 69
- الحوار.. بين الالتزام والارتجال.................. 77
- ثيمات.. كمن يحفر منجماً 81
- الشخصيات.. الأميّة عاطفياً 101
- الأسلوب.. كالسفينة القديمة 113
- الكاميرا.. العين الشهوانية 115
- يوم التصوير: الفعل الجماعي 121
- التصوير.. واستنطاق الضوء 135
- اللون.. حسيّة المعنى............................ 141
- المونتاج.. حسّية الإيقاع.......................... 145
- التمثيل.. وجوهٌ كثيرة،.......................... 147
- أدوارٌ لا تحصى 147
- الموسيقى.. اللغة الآكثر كمالاً 157
- الإنتاج.. بين النخبوي والجماهيري 165
- المسرح.. المصدر الأول 169
- التلفزيون.. 175

- الفراغ المكتنز بالحلم 179
- التأثر.. في مسألة الإصالة والتفاعل.............. 187
- التأثير.. ممهدُ الطريق 195
- الجمهور.. الاتصال الإنساني 201
- السياسة.. الفنان لم يعد رائياً...................... 209
- الطبيعة، الموقع.. كحالة ذهنية..................... 215
- النقد.. فتور، احتفاء، فتور 223
- العمل خارج السويد.............................. 229
- إعادة مشاهدة الأفلام السابقة 231
- الاعتزال: لقد انتهى زمني........................ 233
- الشيخوخة والموت 237
- من يحتاج إلى إنغمار بيرغمان؟ 239

الأفلام... 249

إصدارات أمين صالح............................... 475

إهداء

إلى صديقي عبد الرّحمن السّندي

الذي يسمح لي أحياناً أن أدخل أحلامه

فأراه يكوّر الدعابة كالعجين،

ومثل طفلٍ عابثٍ، يرميها صوب

كونٍ جهيم ليربك مزاجه.

وأراه يقهقه عالياً

كلما عنّ له أن يحاور ذاكرته.

بمبادرة من جمعية السينما، تنطلق الموسوعة السعودية للسينما، من أجل الارتقاء بجميع مراحل الصناعة السينمائية، وتعزيز المعرفة لدى صنّاع الأفلام، ومحبي الفن السابع، لتكون هذه الموسوعة لبنة تضاف إلى ما بدأه مهرجان أفلام السعوديّة ومنذ انطلاقه في عام 2008م، ورافداً فاعلاً في مسار السينما السعودية، يعزز ما آمن به القائمون على المهرجان، وما يسعون لتحقيقه من خلال التأكيد على أن الصناعة السينمائية يجب أن ترافقها صناعة معرفية موجّهة للعاملين في الحقل السينمائي المحلي والعربي، وما حققوه من خلال اهتمامهم بمشروعِ المعرفة، ودفعِ عجلة التأليف في كافّة الحقول الخاصّة بصناعة الأفلام، وذلك من أجل خلق صناعة سينمائية منافسة لما يُقدّم عالمياً في هذا المجال.

تهدف الموسوعة السعودية للسينما إلى ترسيخ برنامج دوري لإنتاج الكتب باللغة العربية، بُغيَة الارتقاء بالصناعة السينمائيّة من دائرة الكتابة غير الاحترافيّة، إلى مستوى المهنيّة وعمق الاختصاص،

لتجاوز النقص الفادح في كتب المجال السينمائيّ، وافتقار المكتبة العربيّة إلى الكتب المتخصّصة، التي تصدر على استحياءٍ في بعض دور النشر العربية، ولتكون إصداراتها ركيزة من ركائز البنية التحتية لصناعة السينما في السعودية.

وفي هذا المضمار، تمت ولادة الموسوعة السعودية للسينما؛ والتي من خلالها سيتم تقديم برنامج للنشر السينمائي طوال العام، إذ تستهدف الموسوعة نشر 100 كتاب في عامها الأول، منذ انطلاقها في مايو 2024، لتستمر السلسلة المعرفية أيقونة في المعرفة السينمائية، وبوصلة من أهدافها المركزيّة كشفُ المواهب السعودية والعربية في التأليف، وتقديمُ أحدث الكتب الجديدة عربياً، ونقلُ المعرفة المختصّة في هذا المجال، من مختلف اللغات الأخرى إلى اللغة العربيّة، كي تكون متاحةً بين أيدي المهتمّين بصناعة الأفلام.

جمعية السينما

عالم إنغمار بيرغمان

إنغمار بيرغمان، من أشهر مخرجي السينما السويدية، وواحد من أعظم المخرجين في السينما العالمية. هو، تحديداً، شاعرُ السينما الحقيقي.. المفكّر والرّائي. وهو واحدٌ من كبار المخرجين الذين استطاعوا، بإنجازاتهم السينمائية العظيمة، أن يجعلوا السينما تكتسب أهميةً وعمقاً ومنزلةً عاليةً، لتنتقل إلى مصافِ الفن التّشكيلي والموسيقى والأدب.

لقد ساهم بيرغمان في تحديث السينما. وهو يُعد بمثابة الأب الروحي للأفلام الفنية المعاصرة، التي تنتسب إلى مرحلة ما بعد الحداثة. إنجازاته السينمائية أكسبته شهرةً واسعةً كفنان استثنائي ورائي ومفكرٍ عميقٍ. إنه المؤلف المبدع لأفلامه، الذي يضع بصْمته الخاصة على مجمل الفيلم.

بيرغمان ينتمي إلى تقاليد الفيلم الإسكندينافي، على غرار المخرجيْن فيكتور سيستروم، موريتز ستيلر، اللذين كانت أعمالهما

محطَّ إعجابِ بيرغمان وتقديره. لكن ولسنوات طويلة، خصوصاً في السّتينيات والسّبعينيات، ظلَّ بيرغمان متصدراً وحده المشهد السينمائي الإسكندنافي، ولم يباريه أحد، أو ينافسه على مكانته السامية. حضوره كان طاغياً ومهيمناً ومؤثراً، ليس في السينما الإسكندنافية فحسب، بل في مختلف سينمات العالم.

براعته الفنية وقدراته التعبيرية تظهر من خلال توظيفه البارع للإضاءة، للقطاتِ القريبةِ الممتدة زمنياً، لإيقاعات الإلقاء، والصمت ولحظات التوتر والترقّب. صوره قد تكون متقشفة بصرياً، لكنها فاتنة وأخّاذة. إنه يركّب بعناية وبحرص كل لقطة وكل حركة تكون مضاءة على نحو درامي، ومرسومة بدقة. لا يترك شيئاً للارتجال أو الصدفة، مع ذلك يأتي الأداء طبيعياً وواقعياً.

في أفلامه تتداخل الدعابة والتراجيديا، القسوة والفظاظة، التعقيد والغرابة.

كتب معظم أفلامه بنفسه وبمفرده، ذلك لأنه من الفنانين الذين يمتلكون رؤية خاصة، ويقدّم في كل فيلم، تأويله الذاتي للعالم وللإنسان وللوجود. إلى جانب معالجته الفريدة للموضوعات الذاتية، الفلسفية، الميتافيزيقية، السيكولوجية.

أعماله متجذّرة في الذاتي، الشخصي، الخاص وليس في الاجتماعي والسياسي. وهي تكشف، على نحو رائع، قدرته المذهلة على رصدِ الوضع الإنساني وتعريته، وتوصيلِ دواخل شخصياته،

بعمق وكثافة، من خلال توظيفه للصوت والصورة، والتزامه بتناول قضايا جادة مثل الإيمان والقناعة الدينية.

بيرغمان مخرج ذو كتلة متماسكة ومتناغمة، بصرياً وفكرياً، وتعد أعمالهُ من الأعمال التي تصبو إلى تحرّي الوضع الإنساني وسبره. العديد من أفلامه تتعامل مع موضوعات قاتمة عن المعاناة، الألم، الوحدة، العزلة، العقم، الكآبة، وأوجاع الروح. لكن على الرغم من الموضوعات القاتمة، إلا أن أفلامه تتمتع بجمالية مدهشة، وأداء مذهل. وفيها تتضافر وتتوحد عناصر متعددة: الضوء واللون والصوت والإيماءة والحلم والذاكرة في نسيجٍ متماسكٍ لتشكّل عالمه الخاص. إنها أجزاء من بنى أفلامه. وفي عالمه، الأجزاء متصلة على نحو محكم بالكل التخيلي أكثر من أي شيء يقع خارجه.

مع تعاونه المتكرّر مع مجموعة معيّنة من الممثلين والفنيين، واستخدامه لمواقع محدّدة (داخلية غالباً، وخارجية أحياناً)، وسبره للثيمات والهواجس نفسها، استطاع بيرغمان أن يخلق عالماً خاصاً به، يحمل توقيعه المتفرد الذي يسهل تعيينه وتمييزه، كما الحال مع الشخصيات الخلاقة في المجالات الأدبية والفنية الأخرى. هناك من الباحثين في السينما، مثل إرفنغ سِنجر (في كتابه إنغمار بيرغمان: الفيلسوف السينمائي)، من يقارنه أو يُشبهه بفنانين مثل: بيكاسو، مونيه، والت ويتمان، أوغست سترندبرغ، باخ.

وهو من بين القلة من المخرجين الذين تمتّعوا بحرية إبداعية

فريدة، وسيطرة فنية تامة على مختلف عناصر الفيلم الفنية، والتحكم في كل المجالات المتصلة بصنع الفيلم، من دون أي تدخّل لجهةٍ ما، أو محاولة فرض أمور لا تتلاءم مع غاياته ورؤاه.



ولد بيرغمان في 14 يوليو 1918 في أوبسالا بالسويد. أمضى الكثير من طفولته في البلدة الجامعية في أوبسالا، مقيماً مع جدّته الأرملة، وخادمةٍ عجوز مشحونة بالحكايات الشعبية الخرافية والقصص الريفية.

والده القسيس اللوثري البروتستانتي، والذي أصبح قسيساً ملحقاً بالعائلة الملكية السويدية، غرس في نفسه المفاهيم الدينية الأساسية، التي سوف يتناولها في أفلامه: الخطيئة، الاعتراف، العقاب، الغفران، الفضيلة.

يقول بيرغمان (كتاب Encountering Directors, Charles Thomas Samuels, 1972): «تربيتي كانت صارمةً جداً. أبي كان قسيساً، وبالنتيجة عشت في عالم خاص شكّلته أحلامي. كان لديّ القليل جداً من قنوات الاتصال بالواقع، وكنت أجد صعوبة فائقة في التمييز بين الواقع والخيال، حتى إنني كنت أخلط بينهما، إلى حدِ أن عائلتي كانت تصفني بالكذاب. كنت أخاف من أبي وأمي وأخي الأكبر.. أخاف من كل شيء. وسيلتي الوحيدة، آنذاك، للتعبير عن ذاتي كانت مسرح العرائس وجهاز العرض (البروجكتر). حتى

عندما كبرت، كنت أشعر بأني معوّق، وأجد صعوبة كبيرة في مخاطبة الآخرين».

انجذاب بيرغمان إلى المسرح والسينما بدأ وهو في سن مبكرة. لقد وجد فيهما العزاء والسلوان. وعندما حصل شقيقه على جهاز عرض كهدية الكريسماس، بادر بيرغمان إلى مقايضته بنصف جيشه من الجنود الدمى، حتى امتلك الجهاز وبدأ يبتكر أفلامه الخاصة.

كان في العاشرة عندما حصل على لعبته الأثيرة: فانوس سحري ومسرح دمى، والذي حفّزه على ابتكار المشاهد والدمى وتأليف النصوص. لقد بدأ في خلق مسرحه الخاص المأهولِ بالدمى المتحركة باليد أو بالأسلاك، والحكايات الخرافية التي يؤدي كل شخصياتها بصوته.

يقول بيرغمان (مقدمة كتاب يحوي أربع سيناريوهات، 1960): «حين بلغت العاشرة من عمري حصلت على أول جهاز عرض سينمائي، بمصباح وزجاجة المصباح. وجدته غامضاً وساحراً في آن واحد. أول شريط لي كان بنّي اللون وطوله تسعة أقدام. كان يُظهر فتاة نائمة في مرج، تصحو وتتمطى ثم تختفي. ظل الشريط يُعرض كل ليلة بنجاح حتى تمزّق».

كان في الثانية عشرة من عمره حين اشتغل على أول عرض مسرحي له، مقتبساً من الحكاية الخرافية السويدية، حيث شيّد مسرح الدمى الخاص به في حجرة النوم، مع خشبة مسرح تدور

حول محور. أما اهتمامه بالسينما فقد تعمّق مع تزايد حضوره عروض الأفلام في الصالات برفقة جدّته. من طموحاته الأولى كانت أن يصبح مشغّل أفلامٍ في الصالات.

إن ولع بيرغمان بعالم الوهم كان أكثر من مجرد افتتان طفل بانتحال شخصيات أخرى. طوال فترة مراهقته، أنفق الكثير من مصروفه في شراء أفلام للفانوس السحري وجهاز العرض. كان يرتاد السينما عدة مرات في الأسبوع، كما يحضر عروض الأوبرا بانتظام.

في مراهقته التحق بالمدرسة، لكن سنوات الدراسة كانت تعيسة. كان يكره الاصرار على تأدية الواجبات المدرسية والامتحانات. وقد عبّر عن معاناته مع المدرسة في سيناريو «عذاب».

بعد نجاحه في امتحان الالتحاق بالكلية، وتأديته للخدمة العسكرية، شرع في دراسة الفن والآداب في جامعة ستوكهولم في 1937. وكان الكاتب المسرحي السويدي أوغست سترندبرغ، الذي تأثر بفلسفته ورؤيته، هو موضوع رسالته الجامعية. ولعه بالمسرح تجلى في سنوات دراسته في الجامعة، حيث شارك في الأنشطة المسرحية، وقدّم عدداً من العروض. تلك السنوات كانت مثمرة ونفيسة، إذ حصل على فرصته في اختبار وتجربة مواهبه في الكتابة والإخراج. وقد نمت موهبته في مسرح الجامعة، حيث كان يقضي أغلب أوقاته، ثم في فرق الهواة المختلفة.

في غضون ذلك، ارتبط بعلاقة عاطفية أدّت إلى مواجهة عنيفة مع أبيه أفضت إلى قطيعة استمرت سنوات عديدة.

في 1942، ترك بيرغمان الدراسة ليقيم في أحد الأحياء البوهيمية في العاصمة، ويعيش وفق السلوك البوهيمي. كان يقيم مع زوجته الراقصة إلسي فيشر في شقة صغيرة تحتوي على غرفتين، في إحدى ضواحي ستوكهولم. وقد عمل ساعياً في دار الأوبرا الملكية.

عمل كمساعد مخرج في مسرح محلي. بعد وقت، حصل على وظيفة ثابتة كمساعد لمدير المسرح. ثم أصبح مخرجاً، لافتاً إليه الأنظار كموهبة جديدة، طموحة، مبدعة.

في مجال المسرح، حقّق أول نجاح جماهيري، في العام 1940، مع عرض «ماكبث». في السنوات اللاحقة، قدّم العشرات من الأعمال الكلاسيكية والحديثة. وأخذ يتنقّل من نجاح إلى آخر حتى عيّن مديراً لمسرح «هالسينغ بورغ» وهو لم يتجاوز السادسة والعشرين. وفي 1946 عيّن مديرا لمسرح «توستين هامارين» في غوتنبرغ.

في العام 1963، عُيّن مديراً للمسرح الدرامي الملكي في ستوكهولم، وهو منصب مهم جداً. وقد كرّس معظم وقته لهذه الوظيفة، إذ توقف عن العمل السينمائي ليتفرّغ لهذه الوظيفة، وهو يعلّل ذلك بقوله (مجلة Playboy، يونيه 1964): «أريد أن أغمر

نفسي في عملي كمدير في المسرح الدرامي الملكي. المسرح يفتنني لعدة أسباب: هو أقل تطلّباً وقسوةً عليك من صنع الأفلام. ولا تكون تحت رحمة الأجهزة والمعدات كما الحال في السينما».

استقال من إدارة المسرح في 1966، ليتفرغ للإخراج. إلى جانب نشاطه المسرحي، مارس الإخراج في الإذاعة والتلفزيون.

أما في مجال السينما، ففي تلك السنوات، في الأربعينيات، كانت شركة إنتاج سينمائية كبيرة، Svensk Filmindustri، تبحث عن مواهب جديدة في الكتابة والإخراج، وقد لفت بيرغمان بأعماله المسرحية أنظار الشركة التي تعاقدت معه، في العام 1941، على أن يعمل لديها قارئاً ومصححاً للسيناريوهات.

عن هذا يقول بيرغمان: «كنت أنتج أعمالاً مسرحية لمسرح الجامعة، ووقتذاك كتبت مسرحيةً اعتُبرت فاحشة بعض الشيء وأثارت ضجة. زوجة الكاتب هيالمار بيرغمان كانت مسؤولة عن قسم السيناريو بإحدى شركات الإنتاج، واقترحت عليّ أن أعمل هناك. كان ذلك في العام 1941، وقد وافقت لأن 500 كراون في الشهر كان مبلغاً كبيراً بالنسبة لشاب فقير ومشوّش. هكذا حصلت على مكتبٍ صغيرٍ، وكنت من بين ستة أشخاص يعملون في تشذيب أو تنقية السيناريوهات».

في 1943، كتب بيرغمان سيناريو فيلم «عذاب» Torment (أو «سعار» Frenzy) الذي أخرجه آلف شوبرغ (من الأسماء البارزة

في السينما السويدية آنذاك) عام 1944، وساعدَ هو في إخراجه. وفيه وجّه نقداً حاداً للنظام التعليمي السويدي القائم على الكبح والاستبداد، والذي هو امتداد للعائلة البورجوازية التي، بوصفها مؤسسة، تعزّز القمع. هنا الشيطان يتجسد في هيئة معلّم مادة اللغة اللاتينية، السادي، والذي يواجهه طالباً يسعى إلى فضحه والتغلّب عليه. النتيجة مزيج خاص ومتميّز من التجريدي والمادي الملموس، الميتافيزيقي والواقعي. هذا التذبذب بين الأقطاب هو جزء من فرادة بيرغمان الأسلوبية، والتي شذّبها وصقلها تدريجياً.

في كتابه «صور: حياتي في الفيلم»، يصف بيرغمان تنفيذه للمشاهد المصورة في مواقع خارجية بأنها أول إخراج فعلي له. وقد أثار الفيلم جدلاً في الوسط التعليمي والتربوي. وفي رد بيرغمان على انتقاد مدير المدرسة (التي درس فيها) للفيلم، قال: «لقد كرهت المدرسة كمبدأ، كنظام، وكمؤسسة. بالتالي، أنا قطعاً لم أرد أن انتقد مدرستي، بل كل المدارس».

حاز الفيلم على ثماني جوائز في مهرجان الفيلم السويدي، إضافةً إلى جائزة مهرجان كان. نجاح الفيلم عالمياً أدى إلى حصول بيرغمان على فرصته لإخراج فيلمه الأول «أزمة» في 1945.

أفلامه الأخرى:

- إنها تمطر على حبنا (أو: الرجل ذو المظلة) (1946)
- سفينة متجهة إلى الهند (أو: أرض الرغبة) (1947)

- موسيقى في الظلام (أو: الليل مستقبلي) (1947)
- المرفأ (1948) السجن (أو: شهوة الشيطان) (1948)
- العطش (أو: ثلاث قصص حب غريبة 1949)
- نحو السعادة (1949) هذا لا يمكن أن يحدث هنا (أو: توتر عال) (1950) أنغام الصيف (أو: أنغام محظورة) (1951)
- النساء تنتظر (أو أسرار النساء 1952)
- مونيكا (أو الصيف مع مونيكا) (1952)
- الليلة العارية (1953) درس في الحب (1953)
- أحلام (أو رحلة نحو الخريف 1954) ابتسامات ليلة صيفية (1955)
- الختم السابع (1956) الفراولة البريّة (1957)
- حافة الحياة (أو: قريباً جداً من الحياة) (1958)
- الساحر (أو الوجه) (1958) النبع البكر (1959)
- عين الشيطان (1960) عبر مرآة داكنة (1961)
- ضوء الشتاء (1962) الصمت (1963) كل هؤلاء النسوة (1964)
- برسونا (1966)
- جزء بعنوان «دانييل» من فيلم Stimulantia حققه مع عدد من المخرجين السويديين (1967)

- ساعة الذئب (1967) العار (1968) الطقوس (1969)
- آلام أنّا (أو: عاطفة) (1970) اللمسة (1971)
- صرخات وهمسات (1972) مشاهد من الحياة الزوجية (1973)
- الفلوت المسحور (1974) وجها لوجه (1975)

في 30 يناير 1976، وبينما كان بيرغمان يجري بروفات على مسرحية سترندبرغ «رقصة الموت»، في المسرح الدرامي الملكي بستوكهولم، احتجزته الشرطة السويدية للتحقيق معه بشأن مزاعم عن مخالفات أو تلاعب في دفع الضرائب. بسبب شعوره بالإذلال والإهانة التي لحقت بسمعته، تعرّض لصدمة عنيفة أدت إلى إصابته بكآبة حادة استدعت أن يقيم فترةً في مصح للعلاج النفسي.

التحقيقات مع بيرغمان تركَّزت على معاملة تجارية، أو صفقة، مزعومة، في 1970، بقيمة 500 ألف كرونا سويدية، بين شركة إنتاج سويدية يملكها بيرغمان، وشركة فرعية تابعة لها في سويسرا مهمتها دفع رواتب الممثلين الأجانب. بيرغمان ألغى هذه الشركة التابعة في 1974 بعد أن تلقى إشعاراً من البنك المركزي السويدي، وقدّم تقريراً يوضح الدخل أو الإيراد. في 23 مارس 1976 أسقط المدّعي الخاص التهم الموجّهة إلى بيرغمان، قائلاً بأن الجناية المزعومة بلا أساس قانوني. بعد ثلاثة شهور، غادر السويد، ليقيم في ميونيخ بألمانيا، قائلاً: «لم أعد قادراً على العيش في بلاد سمحت بأن تتعرض سمعتي وشرفي للطعن».

وقد رفض أن يعود إلى السويد حتى بعد أن برأت السلطات ساحته.

وقد أبدت السلطات السويدية أسفها لرحيله عن البلاد. غير أنه رفض العودة حتى بعد أن وجّه له رئيس الوزراء السويدي، وشخصيات عامة بارزة، وكبار المسؤولين في صناعة السينما، نداءات ترجوه العودة. لقد أغلق الأستوديو الخاص به في جزيرة فارو، وألغى مشاريعه، واستقر في ميونيخ.

في منفاه الاختياري حقق: بيضة الأفعى (1977) سوناتا الخريف (1978).

في يوليو 1978 تغلّب بعض الشيء على إحساسه بالمرارة تجاه الحكومة السويدية، وقام بزيارة السويد، محتفلاً بعيد ميلاده الستين في جزيرة فارو، واستأنف جزئياً عمله كمدير للمسرح الدرامي الملكي. واحتفالاً بعودته، وتكريماً له، قام معهد الفيلم السويدي بإطلاق جائزة باسم إنغمار بيرغمان تُمنح سنوياً لموهبة بارزة في الإخراج السينمائي.

مع ذلك، ظل بيرغمان مقيماً في ميونيخ حتى العام 1984.

جزيرة فارو (1979، وهو وثائقي) من حياة الدمى (1980).

في 1982 عاد مؤقتاً إلى السويد ليحقق فيلمه «فاني وألكسندر».

منذ الثمانينيات وفكرة الاعتزال تراود بيرغمان، بعد انتهائه من

تصوير كل فيلم. وحتى عندما يتوقف عن إخراج الأفلام، كان ينهمك في كتابة اليوميات أو الروايات أو السيناريوهات، أو يخرج أعمالاً تلفزيونية ومسرحية. لقد أصدر كتابين في السيرة الذاتية والفنية: الفانوس السّحري The Magic Lantern (1987)، صور Images (1991).

في طبعة جديدة لكتابه «الفانوس السحري»، تولى الكاتب الفرنسي، الحائز على جائزة نوبل في الآداب، جان ماري غوستاف لي كليزيو، كتابة المقدمة التي جاء فيها: «الفن، بالنسبة له، شبكة من الأكاذيب، الغيرة، والألعاب الإيروسية، بدراما نصف مضحكة، ونصف مأساوية، والتي تنتج الفكر الحصيف ذاته الذي قد يجده المرء في ساحة القتال حيث لا شيء يمكن أن يُقهَر، لكن كل شيء يجب أسره».

كما كتب عدداً من السيناريوهات أخرجها آخرون، مثل: «نوايا طيبة» The Best Intentions (1991) من إخراج بيلي أوغست. هذا العمل بدأ كرواية ثم حوّلها إلى سيناريو تبلغ مدّته ست ساعات، وقام أوغست باختزال المدّة إلى 3 ساعات. في هذا العمل تناول بيرغمان العلاقة الزوجية المضطربة التي عاشها والداه قبل ولادته. وفي مقابلة لبيرغمان أكّد أن قيامهُ بكتابة هذا الفيلم ساهم في تغيير موقفه تجاه والديه.. «بعد هذا، كل شكل من أشكال اللوم أو التأنيب أو المرارة، أو حتى الشعور الغامض بأنهما أفسدا حياتي، قد زال إلى الأبد من ذهني».

عن والديه أيضاً كتب روايته «أطفال الأحد» Sunday's Children (1992)، والتي تحوّلت إلى فيلم أخرجه ابنه دانييل بيرغمان.

وعن أمه كتب رواية «اعترافات خاصة» Private Confessions (1996)، والتي تحوّلت إلى فيلم من إخراج ليف أولمان.

ثم كتب سيناريو «خيانة» Faithless (1999) من إخراج ليف أولمان أيضاً.

وقد صوّر للتلفزيون عدداً من الأفلام: بعد البروفة (1984)

المباركون The Blessed Ones (1985)

فيلم وثائقي عن فاني وألكسندر (1986)

وجه كارين (1986)

في حضور مهرّجة (1997)

Bildmakarna (2000)

السربندة Saraband (2003) آخر أفلامه.

في 1995 تم تكريمه في نيويورك إثر حصوله على جائزة دوروثي وليليان غيش.

في 1997، وبمناسبة الاحتفال بذكرى مرور 50 عاماً على تأسيس مهرجان كان، قام المخرجون الفائزون بجائزة الإخراج في

مسابقات المهرجان، طوال تاريخه، بمنح بيرغمان الجائزة الكبرى الخاصة، بوصفه أكثر المخرجين الأحياء استحقاقاً لهذه الجائزة.

وقد تم إنشاء مركز خاص بأرشيف بيرغمان في السويد. يحتفظ هذا المركز بكل ما أنتجه، وما أنتجه الآخرون عنه، وكل ما كتبه، وما كُتب عنه. المؤسسة متخصصة ومكرسة لإحياء ذكراه، والمحافظة على نتاجاته، ومقتنياته الخاصة، وترتيب زيارات لمن يشاء من الفنانين والباحثين لزيارة مسكنه في جزيرة فارو.

تزوج خمس مرات: إيلسي فيشر، راقصة ومصممة رقصات (1943 - 1945) إيلِن لندستروم، مصممة رقصات ومخرجة سينمائية (1945- 1950) غَن غرو، صحفية (1951- 1959) كابي لاريتي، عازفة بيانو (1959- 1969) إنجريد فون روسِن (1971- توفت في 1995).

توفى إنغمار بيرغمان في 2007، وهو في التاسعة والثمانين من عمره.



في أفلامه الأولى، في الأربعينيات، كشف عن موهبة واعدة، متنامية على نحو سريع، لا ينقصها الفكر أو الطموح أو الحساسية الفنية المميزة.

تلك الأفلام كانت مشبّعة بوجودية تشاؤمية، وبعضها تحمل توجهاً عدمياً. الشخصيات شابة ساخطة متمردة، توجد على

الهامش الاجتماعي والاقتصادي من الحياة المعاصرة في ستوكهولم، شاعرةً بالغضب والحنق لإخفاقها المحتوم في محاولاتها لإيجاد موضعٍ لائقٍ أو بيئة ملائمة اجتماعياً واقتصادياً. لتصوير اليأس الوجودي عند الشباب، جرّب بيرغمان تقنيات شكلية متنوعة. من ناحية الأسلوب، لجأ إلى اللقطات الطويلة المتواصلة، واللقطات المصاحبة tracking shots. وتأثر بالتعبيرية.

في أفلام الخمسينيات نجدُ توكيداً على المآزق الوجودية التي تصادف الشخصيات. وحاجة الإنسان إلى الإيمان بشيء ما لتحمّل وطأة العيش. هي أفلام تبحث في مسألة الله والشيطان، الانتحار، وشقاء الحب. كما أنها تتحرّى مراحل وتنويعات من السلوك، ومن طبقات النفس. لقد استفاد من أفلام تلك المرحلة في تعزيز فهمه لنفسية المرأة، وفي تطوير مهاراته التقنية.

أعمال بيرغمان هي تعبير مباشر عن أحلامه، أحاسيسه، خيباته، شكوكه، مخاوفه، تشوشاته.. وهي انعكاس لتعقيدات والتباسات وجوده.

ما يميّز أفلامه، ويضفي عليها خصوصية فذّة، تلك الغنائية الفريدة التي يتّسم بها أسلوبه.

إنها مسيرة فنية رائعة وغنية، حافلة بالتحف الفنية والإنجازات العظيمة، خلقها واحد من عمالقة الفن السينمائي. بيرغمان شخصية ثقافية شاهقة في السينما والمسرح والأدب. وعالمه السينمائي لا

يضاهيه عالم من حيث الخاصية، الجودة، الحجم، الكمال، الجدية، السخاء، العمق.



وهذا بعضٌ مما قاله المخرجون عن بيرغمان:

فلليني: «قبل كل شيء، هو سيّد مهنته وحقله الفني. ثانياً هو قادرٌ على جعل الأشياء تبدو غامضة، قوية، نابضة بالحياة، وأحياناً بغيضة ومنفرة».

ستانلي كوبريك: «رؤيته للحياة حرّكت مشاعري بعمق، أكثر مما فعله أي فيلم آخر. أعتقد أنه أعظم مخرج سينمائي، لا يضاهيهِ أي مخرج في خلق الحالة النفسية والأجواء، وبراعة الأداء».

ساتياجيت راي: «إنه بيرغمان الذي استمر في الافتتان به. هو فنان رائع واستثنائي. إني أحسده على فريقه الأدائي. ممثلوه الموهوبون قادرون على فعل أشياء رائعة وغير عادية».

بول شرادر: «لولا وجود إنغمار بيرغمان لما استطعت أن أحقّق أياً من أفلامي، ولما كتبت سيناريوهات مثل (سائق التاكسي). ما تركه بعد وفاته من تراث هو أعظم من أي مخرج آخر».

فرانسس كوبولا: «هو مخرجي المفضل في كل الأزمنة لأنه يجسّد الشغف، العاطفة، والدفء».

كشيشتوف كيشلوفسكي: «هذا الرجل من بين قلة من

المخرجين، وربما المخرج الوحيد في العالم، الذي قال عن الطبيعة الإنسانية، قدر ما قاله دوستويفسكي أو كامو».

غوليرمو ديل تورو: «بيرغمان بوصفه مبتكر الخرافات.. مخرجي المفضل. أفلامه آسرة».

ديفيد غوردون غرين: «بيرغمان واحد من أعظم الشعراء السيكولوجيين. هو الذي سبر غور نطاق ما تحت الوعي وعرضه على الشاشة مثل حلم. أيضاً هو سيد الصوت الحقيقي. كان جَسوراً، متحكماً في كل شيء، وملتزماً على نحو تام».

أوليفييه أساياس: «مثل أغلب الفنانين العظام، بيرغمان هو المفرد والمتعدّد. عندما بلغ الأربعين، صار فناناً معروفاً عالمياً، وأفلامه تركت وسْمها على تلك المرحلة، وعلى تاريخ السينما. صار الجميع يعرفه كواحد من رواد الحداثة السينمائية، ومن شخصياتها الرئيسية البارزة في بداية الستينيات».

الطّفولة الخلاقة

قلّة من فناني السينما الذين استلهموا الكثير من تجارب طفولتهم، واستمدوا منها ما يحتاجونه في تغذية موضوعات أفلامهم، ومن أبرز هؤلاء: بيرغمان. من خلال هذه الأداة (السينما) يحلّل بيرغمان تجارب طفولته، ويعالجها بحيث يجعلها طيّعةً. يقول بيرغمان: «أن تنجز أفلاماً يعني أن تغوص في عمق الطفولة».

في العديد من كتبه وأفلامه ومقابلاته، أشار بيرغمان إلى طفولته وأهميتها لرؤيته الفنية. يقول: «أبقيت على قنوات مفتوحة للاتصال بطفولتي. اعتقد أن هذا ما يفعله الكثير من الفنانين. أحياناً في الليل، عندما أكون على التخم الفاصل بين النوم وحالة اليقظة، أتمكن من الذهاب عبر بابٍ نحو طفولتي، وأرى كل شيء كما كان في السابق.. مع الأضواء، والروائح، والأصوات، والناس. أتذكر الشارع الصامت، حيث تعيش جدتي، العدوانية المفاجئة لعالم الكبار، رعب المجهول والخوف من التوتر بين أبي وأمي».

العديد من أفلامه تتخذ شكل مجابهاتٍ مع الخلفية العائلية البورجوازية. إنه ينتسب إلى أولئك الأفراد العاجزين عن تحرير أنفسهم من أصولهم ومنابتهم، الذين يخوضون حرباً غير متكافئة مع أشكال السلطة المتعددة، والذين علاقتهم بمحيطهم البورجوازي قائمة على ثنائية الحب والكراهية، لذلك نراه لا يكفّ عن فضح الأكاذيب وكشف الزيف الكامن وراء المظهر الخادع للتناغم البورجوازي. إن رؤيته للعائلة، لطبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة، والمعضلات الدينية محكومة بتلك النظرة الأبوية (البطريركية) التي مارست تأثيراً حاسماً على طفولته ومراهقته.

في إحدى حواراته (مع الناقد المخرج يورن دونر) تحدّث بيرغمان بشكل صريح عن العناصر الوحشية في الحياة العائلية التي عاشها وهو صغير، حيث يتعرض الأطفال للضرب بالعصا بقسوة وعلى نحو نظامي، ويتم حبسهم في خزانة ثياب مظلمة، ومعاقبتهم بالتجاهل التام والصمت البارد، أو يتم اخضاعهم لأشكال أخرى من الإذلال النفسي. العقوبات كانت تنفّذ وفق إجراءاتٍ صارمةٍ، وحسب محاكمة تُعقد في مكتب الأب. (شعائر العقاب يمكن إيجادها في عدد من أفلام بيرغمان).

إنها التربية التي كانت تهدف إلى إذلال الطفل، وزرع الشعور بالإثم في داخله. المناخ كله، من الاعتراف للكاهن إلى تنشئة الأطفال، كان مناخ إذلال وإحساس بالذنب. البيت والمدرسة كانا متحالفين في هذا الشأن ضد الأطفال.

عدد من أفلام بيرغمان مروية من منظور، أو وجهة نظر، طفل: الفلوت السحري، الصمت، فاني وألكسندر.

في أفلام بيرغمان، الأطفال يعيشون في عالم من البراءة المعذّبة، يحيط بهم أشخاص بالغون لا يستطيعون التواصل معهم أو فهمهم، لذلك يتعيّن عليهم، مدفوعين بالفضول أو الحاجة للمعرفة، أن يبحثوا بأنفسهم عن الأجوبة على أسئلة تؤرقهم وقد تخيفهم، أسئلة عن الله والشيطان والخير، والشر، والحياة، والموت. لذلك يختلط في نظرهم الواقع الحقيقي بالعوالم الفنتازية، ولهذا أيضاً الصغار هم دوماً في حالة شك، وارتياب، وعدم ثقة، وحيرة.

أطفال بيرغمان يتوقون باستمرار إلى ملامسة عالم الكبار والاتصال بهم، لكن غالباً ما يخفقون، فيظل العالم الخاص بالبالغين لغزاً يسبّب الإرباك والتشوّش. غياب الحب يشوّه أرواحهم فيما يكبرون وقد فقدوا البراءة والقدرة على التعايش مع المخاوف أو التحكم فيها، وازدادوا عدوانية.



أبوه كان قسيساً، عضواً في كنيسة بروتستانتية، وفيما بعد أصبح القسيس الملحق بقصر ملك السويد. وأمه، كارين، كانت ممرضة.

يقول بيرغمان: «في طفولتي عشت في بيتٍ متقلّب الأجواء. أحياناً كانت البهجة تعمّ الأرجاء فيصطخب اللعب. كنا نلعب، نشيّد مسرحاً ونمثّل، نعزف الموسيقى. حين يكون أبي رائق المزاج

فإنه يظهر في صورة رائعة ومحبّبة، لكن حين يكتئب يصبح الجو ثقيلاً ويصعب احتماله. كأطفال لم نكن نفهم طبيعة هذه التغيّرات والتحولات المفاجئة».

كان والده يؤدي مراسيم الجنازة والزواج والتعميد، ويقدّم النصيحة ويعدّ المواعظ. وغالباً ما يأخذه في جولات بالدراجة الهوائية إلى الكنائس الريفية الصغيرة، وبينما هو يلقي المواعظ، كان بيرغمان الصغير يستغرق في الصور الداخلية الرمزية في الكنائس، واللوحات الجدارية والمنحوتات الخشبية والتمثيل الشعبي للقصص الإنجيلية.

قال مرّة عن ذكرياته المبكّرة تلك أنها تتصل بالضوء والموت.. «أذكر كيف أن ضوء الشمس يسقط على حافة طبقي وأنا اتناول السبانخ، وبتحريك الطبق قليلاً من جانب إلى آخر، كنت قادراً على خلق أشكال مختلفة من ذلك الضوء».

ويضيف: «وأذكر أيضاً كيف كان أبي يرغمني على الجلوس في الكنيسة، والإصغاء إلى موعظة مملة جداً، لكن الكنيسة كانت جميلة جداً، وقد أحببت الموسيقى والضوء المتدفق عبر النوافذ. اعتدت أن أجلس في شرفة الكنيسة، بالقرب من الأرغن. حين كانت هناك جنازات، كنت اتابع بهذه الرؤية المدهشة، ذات اللقطة العامة، المراسيم والتابوت والستائر السوداء، وبعد ذلك في المقبرة، اشاهد إنزال التابوت والدفن. لم تكن تخيفني تلك المناظر، بل كنت مفتوناً بها».

ويقول في كتابه «الفانوس السحري»: «في الكنيسة، بينما كان أبي على المنبر يعظ، وجماعة المصلّين يصلّون أو ينشدون أو يستمعون، كنتُ أوجّه عنايتي إلى العالم الغامض في الكنيسة، ذي القناطر المنخفضة، والجدران السميكة، ورائحة الأبدية، وأشعة الشمس الملوّنة تهتز فوق أغرب النباتات المرسومة في لوحات العصور الوسطى، والأشكال المنقوشة على الأسقف والحيطان. كانت هناك كل الأشياء التي يمكن أن ترغب فيها مخيّلة المرء: ملائكة، قديسون، تنانين، أنبياء، شياطين، بشر».

نشأ إنغمار مع شقيقه الأكبر داغ وشقيقته مرغريتا، في وسطٍ عائلي يتّسم بالتربية الدينية الصارمة. كانوا يعانون من قسوة الأب وصرامته وحزمه وعدم تهاونه مع أي خطأ أو هفوة يرتكبونها مهما كانت بسيطة وتافهة. كان الأب يلجأ إلى العقاب الجسدي والنفسي، وإلى الإذلال. وكان يرغمهم على حضور طقوس الصلاة في الكنيسة كل يوم أحد.

شقيقه كان متمرداً، ويعجز عن حماية نفسه من غضب والده الذي كان يستخدم قوة إرادته لتحطيمه. أما شقيقته فكانت موضع تدليل والديها، لذلك «قامت بمحو ذاتها، وآثرت أن تكون جبانة وديعة»، كما كتب بيرغمان في «الفانوس السحري». ويضيف (المصدر نفسه): «أظن أنني نجحت في تفادي الضرر بتحويل نفسي إلى كاذب. لقد خلقت شخصاً خارجياً لا علاقة له بحقيقتي إلا بدرجة قليلة جداً. ولأنني لم أعرف كيف أباعد بين شخصي

ومخلوقي، فقد صار للضرر عواقب على حياتي وإبداعي. أحياناً كنت أعزّي نفسي بحقيقة أن من يمارس الكذب يحب الحقيقة».

معظم نشأة بيرغمان كانت مبنية على مفاهيم مثل الخطيئة، الاعتراف، العقاب، الغفران، النعمة الإلهية.. «وهي العوامل الملموسة في العلاقات بين الأطفال وذويهم والله. كان هناك منطق فطري في كل هذا، والذي قبلناه وحسبنا أننا فهمناه».

في موضع آخر يقول (كتاب Bergman on Bergman): «من بين المشاعر الأقوى التي أتذكرها من طفولتي، إحساسي بالإذلال، وتعرّضي للعنف بالكلمات أو الأفعال». كما وصف نفسه مراراً بالطفل المذعور. وعندما يتحدث عن أبيه، يصفه بالصارم جداً، القاسي جداً.

أمه كانت متقلبة المزاج، ولا يمكن التنبؤ بردود أفعالها. قال عنها في مقابلة مع The Times، في 1995: «أمي كانت امرأة دافئة جداً، وباردة جداً. عندما تكون دافئة، أحاول أن اقترب منها. لكن بإمكانها أن تكون باردة جداً، وقادرة على النبذ».

ويقول عن أمه أيضاً (كتاب: Encountering Directors, Charles T. Samuels, 1972): «الخطابات واليوميات مغوية جداً. أنا مولع إلى حدٍ بعيد، وعلى نحو عميق، بالكائنات البشرية. يغويني أي شيء مكتوب ومتروك، إلى حد أني لا أستطيع منع نفسي من قراءتها لو سُمح لي بذلك. حين ماتت أمي، وكان ذلك في العام 1967،

اكتشفنا وجود يوميات لها لم نكن نعلم أنها تحتفظ بها وتواظب على كتابتها منذ العام 1916. قراءة هذه اليوميات كانت مذهلة وخيالية، لأنها كانت تكتب في شكل سيناريو، بخط بالغ الصغر، وبإيجاز شديد، والأهم من ذلك أننا اكتشفنا امرأة مجهولة لم نكن نعرفها من قبل: متّقدة الذهن، نافدة الصبر، قلقة، غاضبة، متمردة. لقد كانت تخفي كل ذلك تحت قناع ربة المنزل المثالية: المنضبطة، القنوعة، المتحكّمة في مشاعرها وانفعالاتها».

في مرحلة المراهقة، تمرد بيرغمان ضد تلك التربية الصارمة، المتزمتة، وآثر الابتعاد عن البيت، والانتقال من مكان إلى آخر. ولم يتحدث مع والديه لمدّة خمس سنوات.



في كتابه «الفانوس السحري» The Magic Lantern، يتحدث بيرغمان بالتفصيل عن سنوات الطفولة والمراهقة، وبداية افتتانه بالسينما. ويذكر أنه كان يشعر بالذعر حين يعاقبه والده، لأتفه الأسباب، بحبسه في خزانة الثياب. لكنه تغلّب على هذا الذعر بإيجاد وسيلة ناجعة: «كنت أخبيء مشعلاً كهربائياً، بإضاءة حمراء وخضراء، في زاوية من الخزانة. وعندما كان أبي يحبسني، كنت أفتش عن المشعل، وأوجّه حزمة الضوء نحو جهة معيّنة واتظاهر بأني في صالة سينما».

عاش إنغمار طفولته في مناخ يسوده العقم العاطفي، والتربية

الصارمة، لذلك آثر الانسحاب والإنزواء في عالم خاص من نسج الخيال وأحلام اليقظة.

في حديثه عن طفولته (The Drama Review, Fall 1966) قال: «كان لديّ ذكرى طفولة مبكرة عن رغبتي في استعراض إنجازاتي: براعة في الرسم، لعب الكرة والسباحة. كانت لدي رغبة قوية في لفت انتباه الكبار إلى علامات حضوري هذه في العالم الخارجي. لم أشعر أبداً أن الآخرين يوجهون لي اهتماماً كافياً. عندما لم يعد الواقع وافياً، بدأت في التخيّل واختراع الأشياء: كنت أرفّه عن أصدقائي بحكايات ضخمة عن مغامراتي السرية، وأعمالي البطولية. كانت أكاذيب، مثيرة للحرج، لم تصمد أمام الشكوكية الحصيفة وارتياب العالم من حولي. في النهاية انسحبت، محتفظاً بعالم أحلامي لنفسي. كنت الطفل المأخوذ بمخيلته، الذي يرغب في إقامة اتصال إنساني، لكنه أخفق ونال الأذى. وسرعان ما تحوّل هذا الطفل إلى مستغرق في أحلام يقظته. إنه المجروح، الماكر، والنزّاع إلى الشك. لكن الحالم ليس فناناً إلا في أحلامه».

إن علاقته بالفيلم تعود إلى عالم الطفولة.. يقول بيرغمان (مقدمة كتاب أربع سيناريوهات، 1960): «كانت جدتي تقيم في شقة واسعة جداً في أوبسالا. اعتدت أن أجلس في غرفة الطعام، تحت الطاولة، وأصغي إلى أشعة الشمس الداخلة عبر النافذة الكبيرة. أجراس الكاتدرائية كانت تُقرع، وأشعة الشمس تتراقص وتصدر أصواتاً بطريقة خاصة. يوماً ما، بينما الشتاء يخلي الساحة

للربيع القادم، وكنت في الخامسة من عمري، سمعت عزفاً على البيانو في الشقة المجاورة. كانت موسيقى الفالس، ولا شيء غير الفالس. صورة كبيرة لمدينة فينيسيا كانت معلّقةً على الجدار. وفيما أشعة الشمس تتحرك عبر الصورة، بدأ الماء يتدفق في القناة، والحمام يحلّق منطلقاً من الميدان العام، والناس ينخرطون في محادثاتٍ غير مسموعةٍ. الأجراس تصدر أصواتاً، ليس من كاتدرائية أوبسالا، وإنما من الصورة نفسها. وعزف البيانو أيضاً كان يأتي من تلك الصورة الرائعة.. صورة فينيسيا».

عن مشاهدة أول فيلم في حياته، يقول (كتاب: Bergman on Bergman): «أتذكر أول فيلم شاهدته في حياتي.. اعتقد حدث ذلك في وقت ما من سنة 1924، وكنت تقريباً في السادسة من عمري. كان فيلم Black Beauty (الحصان بلاك بيوتي). مازلت أتذكر مشهد الحريق. اللهب المتأجج. استحضر ذلك بحيوية. وأذكر أن المشهد أثارني إلى حدٍ بعيدٍ. وفيما بعد اشتريت القصة، وحفظت مشهد الحريق عن ظهر قلب، رغم أنني، في ذلك الحين، لم اتعلّم بعد القراءة».

في سن العاشرة، حصل على أول جهاز عرض (بروجكتور).. يقول (كتاب: Bergman on Bergman): «في عائلتنا كانت هناك عمة ثريّة، دائماً تقدّم لنا هدايا كريسماس رائعة. كانت جزءاً أساسياً من عائلتنا إلى حد أننا كنا نذكرها في صلواتنا وقت النوم. اعتقد أنني كنت في التاسعة أو العاشرة من عمري. فجأة وجدنا هدايا العمة،

الخاصة بالكريسماس، موضوعة جانباً، ومن بينها علبة عرفت في الحال أنها تحتوي على جهاز عرض (بروجكتور). لعامين وأنا أهفو للحصول على هذا الشيء، لكنهم كانوا يعتبرونني صغيراً على مثل هذا الشيء. لذلك كانت خيبة أملي شديدةً عندما اتضح أن الهدية لشقيقي الذي يكبرني بأربعة أعوام، وليس لديه أي اهتمام بالسينما. بينما حصلت على دمية دب. بعد وقت، تمكنت من الحصول على الجهاز عندما قايضته بنصف ما عندي من جنود من رصاص».

لقد قايض أخاه بمجموعة من الجنود المصنوعين من القصدير مقابل فانوس سحري.. هذا الشيء الذي غيّر مسار حياته. بعد عام تقريباً، باللهو بتلك اللعبة، خلق عالماً خاصاً، شخصياً، فيه شعر بالانتماء الكلي.

يقول بيرغمان: «تعرّفت على الشيطان في مرحلة مبكّرة، وفي ذهن الطفل، ثمة حاجة ملحّة لتجسيد الشيطان. من هنا جاء فانوسي السحري الذي يتألف من صندوق معدني صغير (لا يزال بوسعي تذكّر رائحة المعدن الساخن). بداخل الصندوق مصباح وشرائح زجاجية ملونة تمثّل قصة الفتاة ذات القلنسوة الحمراء والذئب. الذئب هو الشيطان، بلا قرون، لكن بذيل وفم أحمر فاغر.. حقيقي على نحو غريب، مع ذلك هو مبهم ولا يُسبر غوره. إنها صورة للشر والإغواء، على جدار مزيّن برسوم زهرية، في حجرة طفل».

البعد الذاتي

بيرغمان هو واحد من بين قلة من المخرجين الذين استخدموا وسط السينما بوصفها فناً خلاقاً للتعبير الشخصي، الذاتي. أغلب أفلامه مستمدة من السيرة الذاتية، من التجارب الشخصية، المنسوجة من جدائل العائلة، والعلاقات العاطفية، والأحداث المأساوية، وحالات الموت. أفلامه تمثّل نسيجاً كاملاً من حياة واحدة، فيها ركّز بؤرته على سبر الذات، وتحرّي المشاعر الباطنية. كما استمد مادة أفلامه من الطفولة المضطربة، من الصراعات الروحية والنفسية التي عاشها بيرغمان في حياته.

أغلب مسارات حياة بيرغمان وجدت تجسيدها في أفلامه: طفولته، العلاقات التي اختبرها، الحياة العائلية، الحياة الزوجية، شكوكه. إفشاء أسرار العلاقة بين أمه وأبيه (رغم إدراكه خطأ ما يفعله). القضايا التي يصورها متجذّرة بشكل راسخ في تجربته الشخصية، بالتالي غالباً ما تضفي على أفلامه مصداقية وكثافة.

أفلامه بيانات ذاتية على نحو كثيف، لكن هذا لا يعني أنها شخصية جداً، ومن الخطأ عقد مقارنة بين ذاته وشخصياته السينمائية، أو محاولة تأويل رموزه فقط بلغة المعلومات المتوفرة من السيرة الذاتية.. رغم تصريحه بأن «شخصيات أفلامي تشبهني تماماً. إنها كائنات تحرّكها الغريزة، وهي في أفضل الأحوال لا تفكر إلا حين تتكلم. الاستيعاب الفكري لشخصياتي محدودة نسبياً. إنها أجساد ذات تجويف ضيق للروح. أفلامي مستمدّة من تجاربي الخاصة، مهما بُنيت على أساس غير ملائم منطقياً وفكرياً».

لقد أدرك أن الحفر في حياته وروحه هو الأداة التي يمكن التعويل عليها لتحرّي تعقيدات الوضع الإنساني. يقول: «أدركتُ فجأة أن أفلامي في الغالب يمكن تصوّرها في أعماق روحي، في قلبي، عقلي، أعصابي، وفي أحشائي».

في أفلامه يعبّر عن أحلامه وشكوكه ومخاوفه وقلقه واخفاقاته وخيباته وتشوشاته. والتي هي انعكاس لتعقيدات والتباسات وجوده. لقد وظّف بيرغمان عملية صنع الفيلم كوسيلة للعلاج النفسي، والتي قد تساعده في قهر إحساسه الرهيب بالموت. وهو يستلّ من ذاته المرّة تلو الأخرى، مفضلاً ذلك على أي موضوع آخر.

إنه ينعم النظر في نفسه من خلال فنه، ويعتبر ما سماه يونغ «التشخيص» (عملية تطوير الفرد لشخصيته الخاصة) كهدف أسمى للحياة.

قلة من المخرجين مزجوا ذاتيتهم واضطرابهم الداخلي بقوة مثلما فعل بيرغمان. سينماه كانت فعلاً قائمة على السيرة الذاتية، ليس ببساطة في التفاصيل والدراما فقط، لكن أيضاً في استجاباتها الروحية والفنية. ويمكن اعتبارها رحلات نحو اكتشاف الذات.. يقول بيرغمان: «الفيلم يُظهر الكثير عن خالقه، أكثر مما تظن».

وهو يقرّ أن أعماله مستمدة من السيرة الذاتية، لكن فقط «بالطريقة التي ينقل بها الحلم التجربة والمشاعر طوال الوقت».

لقد تحدّث مراراً عما يعتبره الطبيعة المزدوجة لشخصيته الخلاقة والأخرى الخاصة.. يقول (The New York Times Magazine، 26 يونيه 1983): «أنا واعٍ جداً لذاتي المزدوجة. الذات المشهورة تحت السيطرة. كل شيء مخطط، ومنظّم، وآمن ومصون. الذات المجهولة يمكن لها أن تكون بغيضة. أظن أن هذا الجانب مسؤولٌ عن كل العمل الإبداعي.. إنه على اتصال مع الطفل. هو ليس عقلانياً، بل مندفع، متهور، وعاطفي جداً».

ربما أكثر من أي مخرج آخر، استخدم بيرغمان السينما لسبْر أو طرد الشياطين الخاصة به. مثلما استخدمها للإدلاء باعترافاته.. بانفتاح وصراحة، سافحاً كل نواقصه وهفواته ونقاط ضعفه. لقد وضع كل ما يراه ويشعره ويتذكره ويخشاه ويجرحه في أفلامه، أمام الملأ. استباح كل تجاربه ومعاناته وتفاصيل حياته. كل شيء صار مادةً لأفلامه.

قال عنه فرانسوا تروفو ذات مرة: «بيرغمان، من بين من أعرفهم، هو المخرج الأكثر اعتماداً على السيرة الذاتية».

الأدب.. الارتياب في الكلمات

الفعاليات الأدبية في مسيرة بيرغمان يمكن تقسيمها إلى مراحل:

الكتابة المسرحية في الأربعينيات. كتابة السيرة الذاتية والفنية. كتابة الرواية.

أصبح مهتماً بالكتابة في ذاتها، وأن يكون مقبولاً ككاتب، ليس فقط ككاتب سيناريوهات، بل ككاتب أدبي حقيقي.. الشيء الذي أخفق في إحرازه ككاتب شاب في الأربعينيات، قبل أن يتجه نحو السينما. وعن ذلك يقول بمرارة، في حوار مع هنريك سيوغرين في 1968: «لم انتسب أبداً إلى الحركة الأدبية السويدية في الأربعينيات. لم يُسمح لي باللعب في فنائهم، الشيء الذي أشعرني بالمرارة».

في الواقع، آنذاك لم يكن بيرغمان يؤمن بقدرة الكلمات على التعبير عما يدور في داخله.

يقول (Encountering Directors, Charles Samuels, 1972):

«في الثامنة عشرة من عمري، وكان الوقت صيفاً، بعد نهاية الدراسة

بفترة قصيرة، فجأة كتبت رواية. في المدرسة، كنت أحب كثيراً دروس الإنشاء، لكنني لم أشعر قط بأن الكتابة تناسبني. وضعت تلك الرواية في درج طاولتي ونسيتها. في صيف 1940، شرعت في كتابة 12 مسرحية. كان ذلك بمثابة انفجار مفاجئ، وغير متوقع.

عندما بدأت الكتابة، كنت مفعماً بالارتياب تجاه الكلمات. كنت دائماً افتقر إلى الكلمات. وأجد صعوبة شديدة في العثور على الكلمة التي أريدها. شعرت بالارتياب فيما أقوله وما يقوله لي الآخرون. شعرت بأن شيئاً ما مهمَل ومتروك. عندما أطالع كتاباً، أقرأه ببطء شديد. قراءة مسرحية ما تستغرق مني وقتاً طويلاً، إذ يتعيّن عليّ أن أترجم الكلمات إلى حوارات وحركات وشخصيات حيّة. لديّ رغبة هائلة في الاتصال بالآخرين، بالجمهور.. والكلمات، بالنسبة لي، ليست مرْضية ولا تشبع هذه الرغبة. حين تقرأ، يتعيّن على الكلمات أن تمرّ من خلال عقلك الواعي لتصل إلى مشاعرك وعواطفك وروحك. بينما في السينما والمسرح تتجه الأشياء مباشرة إلى المشاعر».

ارتيابه في الكلمات يشمل أيضاً ما يكتبه في شكل سيناريوهات.. يقول (المصدر نفسه): «عندما أكون في الموقع، أنظر إلى الكلمات وأفكر.. ماذا تعني الكلمات؟ ما هو الشيء الذي أحاول قوله؟ من المريع حقاً ألا أتذكر. دوما أكتب كثيراً، أما عملية التفكير فتأتي بعد ذلك، في طريقة الاختيار وتحديد ما يُستبعد وما يُختصر. إني أحاول الكتابة من اللاوعي، أن أجعل أحلامي تتدفق، لكن هل (الأحلام)

هي الكلمة الصحيحة أم الأفكار؟ وعندما أحاول توجيه أفكاري، فاعتقد أنها تتشتت، بل وتتحطم. في أفلامي، لا أحاول توجيه أفكاري، إنما أجعلها تنساب أثناء مجيئها».

لذلك كان بيرغمان يبحث عن بدائل في أشكال فنية مجاورة.. يقول (المصدر نفسه): «الكلمات دائما صعبة. الموسيقار يكتب العلامات الموسيقية (النوتات) التي هي أكثر العلامات -الكائنة بين المبدع والمؤدي- كمالاً ومثالية. أما الكلمات فهي القناة السيئة جداً بين الكاتب والمؤدي. لهذا السبب دوماً أكون مفعماً بالشك تجاه الكلمات».

وفيما يتصل بتحويل النصوص الأدبية إلى الشاشة، يبدي بيرغمان تحفظه الشديد على العملية برمتها، ويراها غير مجدية، وغير محرزة.. يقول (في مقدمة كتاب أربع سيناريوهات، 1960): «هناك أسباب عديدة تدعونا إلى تجنّب تحويل النصوص الأدبية إلى أفلام. أهم هذه الأسباب أن البعد اللاعقلاني للعمل الأدبي، الذي هو أصل وجوده، غالباً ما يكون غير قابل للترجمة إلى شكل بصري، وهو بدوره يدمّر بُعد الفيلم اللاعقلاني، الخاص. وإذا شئنا، رغم ذلك، أن نترجم عملاً أدبياً بمصطلحات أو تعابير سينمائية، فيجب علينا القيام بعدد لامتناهٍ من التعديلات المعقدة التي غالباً ما تعطي نتائج محدودة، أو لا تعطي شيئاً، بالقياس إلى المساعي المبذولة.

شخصياً لم يكن لديّ أي طموح لأن أكون كاتباً. لا أرغب في

أن أكتب روايات، أو قصصاً قصيرة، أو مقالات أو سير ذاتية، ولا حتى كتابة نصوص مسرحية. أرغب فقط في تحقيق الأفلام.. أفلام عن حالات، توترات، صور، إيقاعات، وشخصيات هي، بطريقةٍ أو بأخرى، مهمة بالنسبة لي. الفيلم، وعملية ولادته المعقّدة، هما طريقتي في قول ما أريد للآخرين. أنا صانع فيلم، ولست مؤلفاً».

بل أن بيرغمان ينفي وجود أي علاقة بين السينما والأدب. يقول (المصدر نفسه): «هناك نقطة مهمة أودّ أن أشير إليها: السينما لا علاقة لها بالأدب. صفة وجوهر هذين الشكلين الفنيين هما عادةً في تعارض. ربما لهذا علاقة بالعملية الذهنية في التلقّي. الكلمة المكتوبة تُقرأ وتُستوعب عن طريق الفعل الواعي للإرادة في اتحادها مع الفكر. شيئاً فشيئاً تبدأ في التأثير على المخيلة والمشاعر. أما في السينما فإن العملية تكون مختلفة. حين نشاهد فيلماً فإننا بوعي نهيء أنفسنا للوهم. بتنحية الإرادة والفكر جانباً، نقوم بفسح الطريق أمام الفيلم كي يصل إلى مخيلتنا. إن تعاقب الصور يؤثر مباشرةً على مشاعرنا دون أن يقارب العقل».

في بدايات مسيرته الفنية، لجأ بيرغمان إلى تحويل بعض النصوص الأدبية إلى أفلام، غير أنه لم يستمر طويلاً لعدم قناعته بجدوى ذلك، ولأنه أراد التعبير عن رؤاه بلغته الخاصة، بوسائله وعناصره الخاصة. يقول بيرغمان (Take One 2, Sep./Oct. 1968): «أظن أنه أمر صعب وشاق تحويل الروايات أو القصص القصيرة إلى أفلام. المادة غنيّة جداً، وغالباً ما تكون مسيّجة أو محصّنة في

الفيلم. ومن الصعب خلق شيء من هذه المادة. لست أدري. لا أشعر بأي إغواء لأن أجرّب ذلك».

ويؤكد من جديد: «لست كاتباً، أنا صانع أفلام. لست بحاجة لأن أعبّر عن نفسي بالكلمات».

لكن من يطّلع على نصوص بيرغمان السينمائية، يرى بوضوح أنه يكتب سيناريوهاته بصياغة أدبية راقية.

وهو يبرّر ذلك بقوله (المصدر نفسه): «أفعل ذلك لأسباب عملية، حتى يتمكّن العاملون معي من فهم ما أعنيه».

ويضيف: «فيما مضى كانت لديّ عقدة نقص في ما يتعلق بالأدب. الآن لم أعد أشعر بالدونية. منذ فترة، اختفى وهْم أني قادر على كتابة مسرحية أو رواية أو مجموعة قصص قصيرة. لقد تخليت تماماً عن الفكرة. صرت راضياً كلياً عن طريقتي في التعبير عن نفسي من خلال الأفلام».

لماذا السّينما ؟

ما هو الفيلم؟

بيرغمان يقدّم الإجابة على شكل تعريف بليغ، في كتابه: المصباح السحري، 1987: «الفيلم بوصفه حلماً، الفيلم بوصفه موسيقى. ليس هناك من شكل فني يتخطى الوعي العادي مثلما يفعل الفيلم.. الذي يمضي مباشرةً نحو مشاعرنا، عميقاً نحو الغرف المظلمة التي تسكنها أرواحنا. ارتعاشة قصيرة في عصبنا البصري، أثر الصدمة: 24 إطاراً مضاءً في الثانية، تتخللها الظلمة. العصب البصري غير مؤهل لتسجيل الظلمة. عند طاولة المونتاج، حين أتفحص الفيلم إطاراً إطاراً، يلازمني الشعور بذلك الإحساس المدوّخ بسحر الطفولة: في ظلمة خزانة الثياب، وأنا أدير ببطء الإطار تلو الآخر، فأرى التغيّرات الضئيلة أو التدريجية تقريباً، وعندما أدير على نحو أسرع، تنشأ الحركة».

ما هي السينما؟

يقول بيرغمان: «نحن في موضع من يعمل في أكثر الأوساط الفنية جاذبيةً في العالم، لأننا -كما في الموسيقى- نمضي مباشرةً إلى الشعور وليس إلى العقل والفكر، والذي يأتي في مرحلة تالية. الفيلم سيغذّي عقلك إذا كان جيداً، وإذا كانت إيحاءات المخرج قوية».

لغة السينما

في السينما، كما يقول بيرعمان في مقالة له في 1965، اكتشف «لغةً والتي هي حرفياً منطوق بها من الروح إلى الروح في تعبيرات، غالباً على نحو حسّي، تفلت من السيطرة الحصرية للفكر».

هي لغة تخاطب الروح.

يقول (The Drama Review, Fall 1966): «السينما أصبحت وسيلتي للتعبير. لقد جعلت نفسي مفهوماً من خلال لغة تتجاوز الكلمات التي أفتقر إليها، والموسيقى التي لم أتقنها، والرسم الذي لم أحسن ممارسته وجعلني لا مبالياً. مع السينما، فجأة أتيحت لي الفرصة للاتصال بالعالم من حولي، بلغةٍ تخاطب الروح، وبعبارات تفلت من سيطرة الفكر بطريقة حسّية تقريباً».

لماذا السّينما؟

يقول بيرغمان: «الخلق الفني دوماً يُظهر نفسه لي كحالة من الجوع. أنا أقبل به برضا معيّن. لكن أثناء حياتي الواعية لم أسأل نفسي قط ما الذي سبّب هذه الرغبة الملحة، هذا التوق الشديد. في السنوات القليلة الماضية، تناقص هذا الجوع وتحوّل إلى شيء آخر. الآن أنا توّاقٌ إلى اكتشاف تلك الأسباب. الحاجة لأن أكون مسموعاً، لأن أنسجم، لأن أعيش في دفء الجماعة، هذه الحاجة لا تزال موجودة. إنها تصبح أقوى كلما ازددت وحدةً».

ويقول: «حياتي مكرسةٌ للسينما.. ليس في مقدوري فعل شيء آخر».

لماذا الإخراج؟

من الأسباب التي جعلته يعمل كثيراً وبإفراط -في السينما والمسرح والتلفزيون والدراما الإذاعية والرواية والأوبرا- هو، حسب تعبيره، الهروب من الإخفاق التام في حياته الشخصية. ويقول (مجلة نيويورك تايمز): «لقد أردت أن أصبح مخرجاً جيداً لأنني كنت فاشلاً ككائن بشري. في الأستوديو، وفي المسرح، أستطيع أن أعيش بسعادة. هذا هو شعوري حتى الآن».

وفي موضع آخر (American Cinematographer، عدد أبريل 1972) يقول: «السبب الذي يجعلني استمر في إخراج الأفلام هو

أنني استمتع بهذا العمل. دوماً لديّ هذه الرغبة، التي لا أعرف من أين نبعت. أظن أنها ثمرة الحاجة الهائلة للاتصال. لديّ حاجة ماسة للتأثير في الآخرين، للاتصال بهم على المستوى الفيزيائي والذهني معاً. الأفلام، بالطبع، وسط رائع من خلاله يمكن تحقيق الاتصال مع الكائنات الإنسانية. يمكن مضايقتهم أو جعلهم سعداء، أو جعلهم يفكرون».

ما هو الفن، من هو الفنان؟

The Snakeskin عنوان محاضرة، عن وظيفة الفن، قدّمها بيرغمان في 1965، ونشرت في The Drama Review, Fall 1966. جاء فيها: «الأدب، التشكيل، الموسيقى، الفيلم، والمسرح أشكال تولّد نفسها. تحولات جديدة، تراكيب جديدة، تنشأ وتنهض ثم تتعرّض للهدم. الحركة -تبدو من الخارج- حيوية على نحو عصبي. حماسة الفنانين الرائعة، وعرض ذلك على أنفسهم، وعلى جمهور يزداد حيرةً وتعرضاً للإلهاء. صور لعالم لم يعد يهتم بما يحب أو يفكر.

في بضعة أماكن، الفنانون يتعرّضون للعقاب. الفن يُعتبر خطيراً، ويستحق الكبح والتقييد والخنق، أو التوجيه. إجمالاً، الفن حر، وقح، لا مسؤول. وكما قلت: الحركة حادة، محمومة تقريباً، وتبدو لي أشبه بجلد ثعبان مليء بالنمل. الثعبان نفسه مات منذ زمن طويل، ووقع فريسة كائنات أخرى، ومنزوعٌ عنه السم. لكن الجلد يتحرك، مليئاً بحياة تعج بالفضول.

إذا حدث واقتضى الأمر أن أكون واحداً من النمل، فلا بد أن أسأل نفسي إن كان هناك أي مبرّر للاستمرار في الحركة والنشاط. الجواب هو في التوكيد.

مع إني أظن أن خشبة المسرح هي محظية عجوز محبوبة شهدت أياماً أفضل.. مع أني، وآخرين عديدين، نجد الغرب الجامح (الويسترن) أكثر إثارة من أنتونيوني أو بيرغمان.. مع أن الموسيقى الجديدة تمنحنا إحساساً خانقاً بجوٍ رياضي.. مع إن الرسم والنحت صارا عقيميْن وواهنيْن في حريتهما المشلولة.. مع أن الأدب تحوّل إلى ركام من الكلمات، بلا رسالة أو خطر.

ثمة شعراء لا يكتبون القصائد أبداً، لأنهم يصوغون حيواتهم كما لو يؤلفون القصائد. ثمة ممثلون لا يظهرون أبداً على خشبة المسرح لكن يؤدون حيواتهم كما لو أنها دراما رائعة. ثمة رسامون لا يرسمون أبداً لأنهم يغمضون أعينهم ويبدعون أكثر اللوحات جمالاً في باطن أجفانهم. ثمة صانعو أفلام يعيشون أفلامهم، وأبداً لن يسيئوا استخدام مواهبهم في تجسيد تلك الأفلام في الواقع.

بالطريقة نفسها، أظن أن بإمكان الناس اليوم الاستغناء عن المسرح لأنهم يوجدون في منتصف الدراما، دراما الواقع، في أطوار وحالات تنتج، على نحو متواصل، تراجيديات محلية. وهم لا يحتاجون إلى الموسيقى لأنهم، في كل دقيقة، تتلقى آذانهم وابلاً من قصفِ الأعاصير الطبيعية، الحقيقية، التي تصل وتجتاز مستوى

المحنة. إنهم لا يحتاجون إلى الشعر، لأن الفكرة الجديدة عن الكون حوّلتهم إلى حيوانات وظيفية.

الإنسان (كما اختبرت ذلك بنفسي والعالم من حولي) جعل نفسه حراً، حراً على نحو رهيب . تمت المحافظة على بقاء الدين والفن إكراماً للمشاعر الوجدانية، كضربٍ من اللطف والكياسة التقليدية إزاء الماضي، ومن العناية المفرطة، الخيرية، بمواطنين يزدادون توتراً وعصبية.

ما زلت أتحدث عن رؤيتي الذاتية. آملُ، وأنا واثق تماماً، أن الآخرين يمتلكون مفهوماً أكثر توازناً وموضوعية.

إذا أخذت كل هذا الضجر بعين الاعتبار، وعلى الرغم من كل شيء تأكدتُ أنني أتمنى الاستمرار في ممارسة الفن، فذلك لسبب بسيط جداً (أتجاهل السبب المادي على نحو صرف).. هو الفضول.

فضول لانهائي، نهمٌ ولا يشبع، متجدّد أبدي، ولا يُحتمل. والذي يدفعني إلى الأمام. ولا يدعني أرتاح. فضولٌ يحلّ محل ذلك الجوع القديم إلى الجماعة.

ينتابني شعورُ من خرج من السجن، بعد حبسٍ طويلٍ، وفجأة يواجه الحياة وهي في حالة تهشّم، جلبةٍ، صراخٍ، صهيل. فضول جامحٌ، لا سبيل إلى ضبطه أو السيطرة عليه، يستحوذ عليّ.

إني ألاحظ، أراقب، أرصد وأفتح عينيّ. كل شيء غير حقيقي، غريب، مخيف أو مضحك. أمدّ يدي والتقط ذرّة غبارٍ طائرةٍ.. ربما

هو فيلم. أي مغزى ودلالة يملك؟ لا شيء على الإطلاق. لكنني أجده مثيراً للاهتمام. وهكذا هو فيلم. وأتجوّل هنا وهناك، ومعي ذرّة الغبار، واستغرق في جذل أو في انقباض وكآبة. أتنافس مع بقية النمل، ومعاً ننجز مهمة جبارة. جلد الثعبان يتحرّك..

هذه، هذه وحدها، هي حقيقتي. ولا أطلب أن تكون جائزةً شرعاً لأي شخص آخر. كأساس للنشاط الفني في السنوات القادمة، اعتقد أن هذا وافٍ تماماً، بالنسبة لي على الأقل.

أن يكون المرء فناناً من أجل أن يشبع أو يرضي ذاته، فهذا ليس مقبولاً دائماً. لكن لذلك ميزة عظيمة: الفنان يتعايش مع كل كائن حي ولا يعيش إلا من أجل مصلحته الخاصة. بالإجمال، إنه يساهم في جعل الأخوة الضخمة تعيش، على نحو أناني، على الأرض الحارة القذرة، وتحت سماء باردة وخالية».

في مقالة له بعنوان «كل فيلم لي هو الأخير»، يتحدث بيرغمان عن وظيفة الفنان ودوره وأهميته، ويقول: «يسألني الناس عن مغزى أفلامي وما أهدف إليه. هذا سؤال صعب وخطير، وأنا عادةً أقدّم إجابةً مراوغة وملتبسة، كأن أقول: إني أحاول قول الحقيقة بشأن الوضع الإنساني، الحقيقة كما أراها.. هذه الإجابة قد ترضي الجميع، لكنها ليست صائبة تماماً. إني أفضّل أن أصف ما قد يكونه هدفي.

ثمة قصة قديمة عن كاتدرائية في شارتر، وكيف أن صاعقةً ضربتها مما أدى إلى احتراقها كلياً وتسويتها بالأرض. فيما بعد، جاء

آلاف الأشخاص من شتى البقاع، مثل موكب هائل من النمل، واحتشدوا في الموقع نفسه. ومعاً شرعوا في إعادة بناء الكاتدرائية فوق الأسس القديمة. قضوا زمناً طويلاً وهم يعملون في البناء الهائل حتى اكتمل. كان بينهم بنّاؤون، فنانون، عمّال، مهرجون، نبلاء، قساوسة، مواطنون.. لكن أسماءهم جميعاً ظلت مجهولة، ولا أحد يعرف، حتى يومنا، أسماء أولئك الذين بنوا كاتدرائية شارتر.

بصرف النظر عن معتقداتي وشكوكي الخاصة، التي هي ليست مهمة ضمن هذا السياق، فإن الفن -من وجهة نظري- فقدَ حافزه الخلّاق الأساسي لحظةَ انفصاله عن العبادة. لقد قطع الحبل السُرّي، وبات يعيش حياته الخاصة، العقيمة، معيداً إنتاج نفسه بعد كل تفسّخٍ.

في زمننا، أصبح الفرد هو الشكل الأسمى للخلق الفني، واللعنة الكبرى. إن إبداع المجموع، والمجهولية المتواضعة، أضحت من الآثار المقدّسة التي تم دفنها ونسيانها منذ زمن طويل، بسبب افتقارها إلى الأهمية والمغزى.

إن أصغر جرح في الجسم، وأدنى وجع في الذات، صار يخضع في الحال للفحص بواسطة المجهر، كما لو كان ذا أهمية أزلية.

الفنان صار ينظر إلى عزلته وذاتيته وفردانيته باعتبارها مقدّسة تقريباً.

الخوف من الظلام متأصل في التجربة الذاتية. والشكوك الأخلاقية تتصاعد حتى نجد أنفسنا، في نهاية المطاف، محتشدين في حظيرة كبيرة، نتكلّم بنبرة شاكية عن عزلتنا، من دون أن يصغي أحدنا إلى الآخر، ومن دون أن ندرك أننا نسحق بعضنا بعضاً حتى الموت.

الفردانيون يحدّقون في أعين بعضهم البعض، ومع ذلك ينفي كل منهم وجود الآخر، صائحين في الظلمة الهائلة، من غير أن يختبروا، لمرّة واحدة، الطاقة الشافية للسعادة الجمعية. إننا نتحرك في دوائر، محدودة بقلقنا ومخاوفنا الخاصة، إلى درجة أننا لا نعود نستطيع أن نميّز بين الحقيقي والزائف، بين النزوات الإجرامية والمُثُل الأنقى.

في الماضي كان الفنان مجهولاً، وكان هذا شيئاً حسناً وسليماً في زمنه، لأن هذه المجهولية النسبية كانت ضمانةً ضد التأثيرات الخارجية التي لا علاقة لها بالفن، والمكافآت المادية، وتعهير مواهبه أو المتاجرة بها. إنه يبدع أعماله بإيمان وصدق، وفق رؤيته الخاصة، وبأقصى ما يستطيع من جودة وبراعة، ثم يرسل أعماله إلى المستهلك، أو إلى الرب.

هكذا كان المرء يعيش ويموت من دون أن يكون لافتاً للنظر، أو جديراً بالإزدراء، حاله حال أي حرفي كفؤ آخر في زمنه.

القيم الأزلية، الخلود، التحف الفنية.. تعبيرات وأوصاف لم تكن آنذاك متداولة، أو صالحة للاستعمال، بل كانت مجرّدة من أي

أثرٍ إيحائي. ولم تكن تُنسَب إلى الفنان. أعماله كانت تمجيداً في الرب. القدرة على الخلق كانت هبة، نعمة من الله. في عالم كهذا ازدهرت ثقة بالنفس منيعة وتواضع فطري.. خاصيتان هما من السّمات المميزة للفن.

في مجتمع اليوم، أصبح الفنان، على نحو متزايد، غريباً، وأضحى وضعه متقلقلاً، غير قائمٍ على أساس وطيد. لقد تحوّل إلى ضرب من اللاعب الرياضي الذي يتم تعقّب نتائجه من مباراة إلى أخرى.

عزلته، فردانيته المقدسة، ذاتيته الفنية.. كلها يمكن بسهولة تامة أن تسبّب له قرحة في المعدة، أو تفضي به إلى العُصاب المحموم. الانعزالية، وعدم الاختلاط بالآخرين، أصبحت اللعنة التي يتباهى بها. المجهولية هي مصدر عذاب ومصدر رضا عن النفس في آن واحد.

إذن، لو سألني أحد عما أرغب في أن تكونه الغاية العامة لأفلامي، فسوف أجيب: أرغب أن أكون واحداً من الفنانين الذين شاركوا في بناء تلك الكاتدرائية على الأرض المنبسطة الكبيرة. أريد أن أصنع من الصخر رأس تنين أو ملاكاً أو شيطاناً.. أو ربما قدّيساً. لا يهم ما يكون، ما يهم هو إحساسي بالرضا والاطمئنان. بصرف النظر عما إذا كنت مؤمناً أم لا، مسيحياً أم لا، فإنني سوف أؤدي دوري، وأشارك في البناء الجماعي للكاتدرائية، ذلك لأنني فنان وحرفي، لأنني تعلّمت كيف أشكّل، من الحجر، الوجوه والأطراف

والأجسام. سوف لن ينتابني القلق من سماع رأي أو حكم يصدر من جيلي أو من أجيال قادمة. أنا أتألف من اسم أول ولقب، أو اسم أسرة، والذي هو منقوش في مكان ما، وسوف يختفي حالما اختفي. لكن جزءاً صغيراً مني سوف ينجو ويبقى، مع ذلك، في الكل المجهول».

من هو المخرج؟

من المعروف أن بيرغمان لم يدرس السينما، وأنه اكتسب المعرفة السينمائية من خلال التجربة الذاتية.

يقول بيرغمان (Playboy, June 1964): «كان عليّ أن اتعلّم كل شيءٍ عن الأفلام بنفسي. في المسرح، درست مع رجل عجوز رائع في غوتبورغ، حيث أمضيت أربع سنوات. كان رجلاً صعباً، صارماً، لكنه كان يعرف الكثير عن المسرح، وقد تعلّمت منه الكثير. بالنسبة للأفلام، لم أجد معلّماً. قبل الحرب، كنت طالباً في المدرسة. أثناء الحرب لم يُسمح لنا بمشاهدة أفلام أجنبية، ومع انتهاء الحرب، كنت أعمل لإعالة زوجتي وأطفالي الثلاثة. لكن لحسن الحظ، أنا من الأشخاص الذين يعلّمون أنفسهم، رغم أن هذا أمر غير مريح أحياناً. الأشخاص الذين يتعلمون ذاتياً، أحياناً يتعلّقون كثيراً بالجانب التقني، الجانب المعتمَد، ويضعون الكمال التقني في المرتبة الأولى. اعتقد أن ما هو مهم، هو أن يكون لديك ما تقوله».

في حوار مع بيرغمان، نُشر في American Cinematographer، عدد أبريل 1972، ورداً على سؤال: هل يمكنك تعريف الإخراج السينمائي؟

أجاب بيرغمان: «أحد المخرجين قال إن المخرج هو الشخص الذي لا يجد الوقت اللازم للتفكير، وذلك بسبب كل تلك المشاكل التي يواجهها. هذا هو أقرب تعريف خطر ببالي.

بالطبع، هناك تعريفات أخرى: يمكن القول إن الإخراج هو تحويل الرؤى والأفكار والأحلام والآمال إلى صور يتعيّن عليها أن تنقل هذه المشاعر إلى الجمهور بأكثر الطرق فعاليةً. يخلق المرء وسيطاً ما، هذا الشريط الطويل من الفيلم الذي يعيد إنتاج أحلام المرء من خلال الكثير من الآلات، وينقل الصور إلى الآخرين.

يمكن القول أيضاً أن هناك تعريفاً تقنياً لإخراج الأفلام. بالتعاون مع الكثير من الناس، من ممثلين وفنيين وتقنيين وآلات هائلة، ينتج المرء نتاجاً ما. إنه نتاج يومي أو عمل فني، حسبما تشاء. سواء أكان هذا هو التعريف السليم، أو لم يكن، فاعترف أنني غير قادر على الإجابة على سؤالك، رغم أنني أصنع الأفلام منذ 27 عاماً».

في موضعٍ آخر (مقدمة كتاب يحوي أربع سيناريوهات، 1960) يصف المخرج بالساحر أو الحاوي.. يقول: «بما أن التصوير السينمائي مبنيٌّ على الخدع البصرية وتضليل العين البشرية، فإنني

أعتبر نفسي حاوياً. عندما أتفرج على فيلم مدته ساعة واحدة، فإنني أقضي 27 دقيقة منها في ظلام تام، وهي الفترة المشتملة على فراغات، والتي تتخلل بين كادر وآخر.

حين أعرض فيلماً فإنني أكون مذنباً بممارسة الخداع. إني أستخدم أدوات مبنيّة على أساس الاستفادة من نقاط ضعف معيّنة في الجسم الإنساني، أدوات بها أستطيع التحكّم في جمهوري بطريقة عاطفية بالغة، بحيث أجعلهم يضحكون، يصيحون في خوف، يبتسمون، يؤمنون بالحكايات الخرافية، يصبحون ساخطين وناقمين، يشعرون بالصدمة، بالافتتان، بالتأثر العميق، أو ربما التثاؤب ضجراً. بالتالي إما أن أكون محتالاً أو ساحراً.. حين يرغب الجمهور في التعرّض للخداع. إني أؤدي حيلاً سحرية بآلة غالية جداً، ورائعة جداً، يحلم أي مؤدٍ في التاريخ بامتلاكها بأي ثمن».

وفي مقالة أخرى، نشرت في The Drama Review, Fall 1966، يتحدث عن وظيفة المخرج، فيقول: «بكل ما يشعره الطفل من جوع مكبوت، قذفت نفسي داخل هذا الوسط (السينما). ولعشرين سنة، على نحو متواصل ودؤوب، بلا كلل وبضرب من السعار، قمت بتزويد الآخرين بمجموعة من الأحلام، التجارب الذهنية، التخيلات، نوبات من الجنون والاضطرابات العصبية، الجدال الديني، والأكاذيب الصرفة. جوعي كان يتجدّد على نحو أزلي. المال والشهرة والنجاح.. أشياء مدهشة، لكن في العمق، هي نتائج غير مهمة. بقول ذلك، أنا لا أستخف بما أنجزته ربما بالمصادفة..

أظن أن له أهمية ما. لكن الأمان، بالنسبة لي، هو أن أتمكن من رؤية الماضي في ضوء جديد، وأقل رومانسية. الفن، كإشباع ذاتي، يمكن بالطبع أن يمتلك أهميته.. خصوصاً للفنان».

بيرغمان يدرك جيداً معنى أن تكون مخرجاً سينمائياً..

يقول: «المخرج هو دائماً وحيد في الموقع، أشبه بالكاتب أمام الصفحة الفارغة. أن تكون وحيداً، يعني أن تطرح الأسئلة. وأن تنجزَ أفلاماً يعني أن تجيب على تلك الأسئلة».

الفكرة: ترجمة اللاوعي

يجد بيرغمان وحيهُ في صورة تفرض نفسها على ذهنه من دون أن يدرك مصدرها أو مغزاها، ومن دون أن يحاول، فيما بعد، توضيح هذا المصدر أو هذا المغزى.

يقول بيرغمان (The Drama Review, Fall 1966): «بالنسبة لي، غالباً ما يبدأ الفيلم بشيء غامض جداً: ملاحظة تصادفية عابرة، أو جزء صغير من محادثة، أو حادثة غائمة لكن مقبولة، وغير مرتبطة بأي حالة معيّنة. وقد تنبع الفكرة من بضعة فواصل موسيقية، أو شعاع من ضوء يخترق الشارع. أحياناً في عملي في المسرح، يحدث أن أتخيّل الممثلين وهم يتأهبون لانتحال أدوار غير مؤداة بعد. ثمة انطباعات لحظية تختفي بالدرجة نفسها من السرعة التي ظهرت فيها، مع ذلك تخلّف وراءها حالة.. أشبه بأحلام سعيدة. إنها حالة ذهنية، ليست قصة حقيقية، بل قصة تزخر بتداعيات وصور خصبة.

في الغالب، هو خيطٌ ملوّنٌ على نحو ساطع، ينتأ من الجانب المعتم من اللاوعي، ولو أني بدأت ألفّ هذا الخيط، بحرص وعناية، فإن فيلماً كاملاً سوف ينبثق.

هذه النواة الأوّليّة تجاهد من أجل إحراز شكل محدد وواضح، متحركةً بطريقة قد تبدو كسولة، بطيئة، خاملة في البداية. نشاطها يكون مصحوباً بنبضات وإيقاعات خاصة جداً، وفريدة لكل فيلم. عندئذ تتخذ اللقطات المتعاقبة نمطاً وفق هذه الإيقاعات، ممتثلةً لقوانين تولد وتتكيّف بواسطة حافزي الأصلي.

إذا بدت تلك المادة الجنينية أنها تمتلك القوة الكافية لأن تتحوّل إلى فيلم، فإنني أقرّر تجسيدها».

إنه يستنبط الأفكار من أشياء يلاحظها، يرصدها، يشعرها، أو يسمع عنها أو يقرأها أو يشاهدها. وأحياناً من صور تفرض نفسها عليه، وتفتنه.

يقول بيرغمان (Film Continental Review, August 1971):
«إنها عملية لا عقلانية على نحو هائل، والتي تبدو مختلفة في كل مرة. المادة الأصلية المتفجرة هي التي تخلق الفيلم. الفيلم المنتهي يمكن أن يتألف من بواعث ربما تبدو، بغرابة، غير مهمة. (..) قد يكون الفيلم بصرياً، على نحو خاص. بالنسبة لي، الفكرة تستمر في تطوير نفسها في الإيقاع وفي الضوء».

إنه يستمد الفكرة من مقالات أو روايات أو مقطوعات

موسيقية. يقول: «في كل حالة، حدث خارجي ما، يدير المفتاح على ذكرى عميقة الجذور. كل فيلم هو إسقاط لتجربةٍ ماضيةٍ ما».

أعماله تنبع نتيجة ضغوطات الروح. وهو يتحرّى الأفكار كفنان وكفيلسوف.

يقول (Playboy, June 1964): «أغلب أفلامي تنمو من حادثة صغيرة، أو شعور ما تجاه شيء، أو حكاية رواها شخص ما، أو ربما من إيماءة أو تعبير على وجه ممثل. وهذا الشيء يُحدث نوعاً خاصاً جداً من التوتر بداخلي. على المستوى الأعمق، الأفكار لأفلامي تبرز من ضغوطات النفس. وهذه الضغوطات تتنوّعُ وتتفاوت. لكن أغلبَ أفلامي تبدأ بصورة معيّنة، أو إحساس والذي حواليه تبدأ المخيّلة على مهلٍ في بناء تفصيلة مدروسة ومحكمة. وأنا احتفظ بكل فكرة في ذهني، وفي أحوال كثيرة أدوّنها على شكل ملاحظات. بهذه الطريقة تتكوّن لديّ سلسلة كاملة من الملفات في ذهني والتي هي في المتناول. بالطبع، قد تمرّ سنوات قبل أن أتمكن من تحويل هذه الأحاسيس إلى شيء مادي وملموس كالسيناريو. لكن حين يبدأ مشروع ما في اتخاذ شكل معيّن، عندئذ أبحث في إحدى ملفاتي الذهنية عن مشهد، وفي ملف آخر عن شخصية. أحياناً لا تكون الشخصية التي سحبتها متناغمة مع الشخصيات الأخرى في السيناريو، لذلك أعيدها إلى مكانها وأبحث في مكان آخر. أفلامي تنمو مثل كرة الثلج، على نحو تدريجي، انطلاقاً من رُقاقة من الثلج. في النهاية، غالباً لا أتمكّن من رؤية الرقاقة الأصلية التي كانت هي البداية».

لكن المتعة، بالنسبة لبيرغمان، لا تكمن في تجسيد الفكرة وإنما في وجودها.

يقول بيرغمان: «قبل تجسيد الفكرة، من أكثر المراحل إمتاعاً، عندما تذرع المكان، وأنت تحمل في داخلك شيئاً لم يكتمل بعد».

السّيناريو.. الكينونة الناقصة

بدأ بيرغمان مسيرته السينمائية كاتباً للسيناريو، وهو هنا (Monthly Film Bullitine، أبريل 1983) يحكي عن تجربته الأولى «عذاب» مع المخرج آلف شوبرغ، يقول: «رئيسة قسم السيناريو، في إحدى شركات الإنتاج السينمائي، شاهدت مسرحيةً لي، فاستدعتني وطلبت مني العمل في القسم. وجدت نفسي مشاركاً في عمل الأستوديو لقاء أجر شهري يصل إلى 500 كراون، مع مقعد وهاتف. عملي كان ببساطة قراءة السيناريوهات وتنقيتها. أعتقد كان هناك ستة أو سبعة عبيد جالسين من الصباح وحتى المساء، وأمام كل واحد منا مجموعة من الروايات والقصص القصيرة والمسرحيات، وعلينا أن نحوّلها إلى سيناريوهات سينمائية. كنا نبدأ في الساعة التاسعة صباحاً، وإذا أنهينا السيناريو في الرابعة بعد الظهر، فسوف يتعيّن علينا أن نشرع في كتابة سيناريو آخر بعد ربع الساعة. هكذا كانت الصناعة تعمل. لكن بالطبع تعلمنا الكثير. كان أمراً رائعاً لشاب مثلي أن يجلس هناك ويتعلّم. ولم نكن نعرف شيئاً غير الأفلام الأميركية. كنا نشاهد

الأفلام الأميركية كل يوم.. العديد منها قدر الإمكان. كانت بمثابة دروس رائعة.

في سنتي الأولى بالجامعة، كتبت سيناريو عن تجربتي مع المدرسة. لم أكن أحب المدرسة كثيراً، لذلك افتقر النّص إلى روح الدعابة. في البداية، كتبته كقصة قصيرة، ثم هرعت إلى رئيسة القسم، وعرضت عليها النص. قالت لي: نعم.. ربما.. إنه مزعج وغير ممتع، لكن ربما.

ولسببٍ غريبٍ، غير منطقي، طلبوا من آلف شوبرغ أن يخرج السيناريو الذي كتبته، وذلك لأنهم أرادوا الاحتفال بمناسبة تأسيس الشركة منذ 25 سنة، وأرادوا تمويل عمل فني، لكن لم يكن بحوزتهم سيناريو صالح للتنفيذ، فاقترحوا نصي على شوبرغ.

بعد أن قرأه، وتناقشنا في موضوعه، اتضح أن لكلينا تجربة سيئة مماثلة مع تلك المدرسة القديمة، المبنيّة على الطّراز الألماني، وذلك المدرّس الأعرج البغيض. لذلك أبدى شوبرغ استعداده لتنفيذ العمل. وقد جعلني هذا سعيداً جداً. الشركة اشترت السيناريو مقابل ثلاثة آلاف كراون. ولفرط سعادتي قرّرت أن أتزوج.

على ضوء نقاشنا، أنا وشوبرغ، قمت بإعادة كتابة بعض المشاهد. ثم سألته إن كان بإمكاني أن أعمل معه كمساعد مخرج. لكنه رفض قائلاً إن للمساعد وظائف لا استطيع تأديتها بسبب افتقاري إلى الخبرة، فأنا لم أتواجد في الأستوديو من قبل، ولا أعرف

شيئاً عن عمل الكاميرا، ولا فكرة لديّ عن الإخراج، وأن وجودي على مقربة منه دون أن أفعل شيئاً سوف يسبّب التوتر لكلينا. ثم عرض عليّ أن أعمل معه كمتابع للسيناريو، بحيث أنظّم المشاهد المصوّرة وفق السيناريو. وافقت سريعاً على العرض، وأنا أجهل ما ينبغي عليّ فعله.

كان ذلك فعلاً شجاعاً جداً، وطيباً جداً، من شوبرغ.. فعل صداقة حقيقية.. ذلك لأنني، وقتذاك، كنت شاباً عدوانياً للغاية، بغيضاً للغاية، شخصاً موهوباً جداً لكن لا يُطاق.

شوبرغ كان مصمماً رائعاً. رسم اسكتشات لكل الشخصيات في الفصل الدراسي. أراد نماذجَ دقيقة ومحدّدة: أراد السمين والضئيل وذا البثرة، إلخ.

الكثير من الشباب، سواء أكانوا ممثلين أو لم يسبق لهم التمثيل، جاءوا لإجراء اختبار الأداء. وحاولت أن أحث أصدقائي على المشاركة. يوماً ما، كان هناك شابٌ ميؤوسٌ منه تماماً. قلت لشوبرغ، هذا الشخص لا جدوى منه، يمكنه المغادرة. نظر إليّ شوبرغ، ثم استدار ناحية الشاب وكلّمه بشكلٍ مهذّب وبلطف شديد، ثم استدار نحوي غاضباً، وقال لي: انغمار، إذا تحدثت إلى إنسان هكذا مرّة أخرى، فسوف أكون قاسياً معك.

خرجت راكضاً، واختليت إلى نفسي في حجرة صغيرة، وانخرطت في البكاء بمرارة. كان ذلك أسلوب شوبرغ في تعليمي،

وهذا ما كان يميّزه عن الآخرين. بإمكانه أن يكون قاسياً، لكنه دائماً يحافظ على احترامه للأشخاص الذين يعمل معهم.

ثم بدأنا تصوير الفيلم، وكان وقتاً رائعاً، لأن شوبرغ كان سخيّاً جداً. وكنت أنا صعباً، وليس من السهل التعامل معي. كنت أطرح عليه الكثير من الأسئلة، حول كل شيء: لِمَ يفعل ما يفعله؟ لِمَ يضع الكاميرا هناك؟ لِمَ يريد من الممثل أن يبدو كذلك؟

كنت أيضاً ساذجاً. لقد بدأت الإخراج في المسرح، حيث عملت مدة أربع سنوات تقريباً، وكنت استفرد بالممثلين وأقول لهم أشياء مثل: لا تفعل ذلك. شوبرغ كان يرى ذلك، ولم يكن يبدو عليه الغضب، بل يأخذني جانباً ويقول: انغمار، أنا المخرج. رجاءً لا تتحدث إلى الممثلين. لا تأخذهم بعيداً عن الأستوديو، وتوجّه لهم التعليمات.

ذات يومٍ، بعد أن انتهينا من العمل، اتصل بي مدير الإنتاج وطلب مني تصوير بعض المشاهد المتبقية، وذلك لأن شوبرغ كان آنذاك في إيطاليا. تلك المرّة الأولى التي أتعامل فيها مع الكاميرا، ومع الفنيين، ومع الممثلين. كانت تجربة استثنائية، إلى حد أنني شعرت بالإغماء.

عندما شاهد شوبرغ المشاهد التي نفّذتها، لم تعجبه، وحذفها. وقد شعرت بارتياح من هذا الفعل، الذي خفّف من توتري. شوبرغ كان يكبرني في السن بحوالي 15 سنة. وكنت أشعر بأنه

أب لي. الآن أشعر أننا كنا زملاء، كنا متساويين. وكانت علاقتنا جميلة».

أفلامه الأولى كانت مبنية بعناية، وهي إما مستمدة من مسرحيات، أو مكتوبة بالتعاون مع كتّاب آخرين. في أعماله اللاحقة، غالباً ما ينفرد بيرغمان في كتابة سيناريوهات أفلامه. يقول: «معظم الوقت أكتب وحدي سيناريوهاتي. أكتب وأعيد الكتابة».

عن طقوس الكتابة، يقول: «عادةً كتابة السيناريو تتم عندي بصورة منهجية، على نحو منتظم للغاية. إني أعمل من التاسعة والنصف صباحاً حتى الثالثة بعد الظهر. وحين أكون منهمكاً في كتابة السيناريو فإني لا أفعل شيئاً آخرَ، بل أكرّس له كل وقتي. إنه توقيت يلائمني تماماً، خاصة وأن وتيرة العمل هذه تعجبني».

لقد سبق وأن أشرنا إلى حساسية بيرغمان تجاه اللغة، والكلمات، لكن هناك أيضاً الصعوبات التقنية التي تتصل بالتفاصيل.

يقول بيرغمان (The Drama Review, Fall 1966): «عندما أبدأ العمل على السيناريو، دائماً تأتي تلك اللحظة الصعبة والمعقّدة جداً: تحويل الإيقاعات، الحالات، الأجواء، التوترات، التعاقبات، درجات اللون أو الضوء، الأحاسيس الباطنية إلى كلماتٍ وجمل.. إلى سيناريو قابل للفهم. إنها مهمة تكاد تكون مستحيلة. السيناريو الذي يتضمن كل تلك التفاصيل الكثيرة ستكون قراءته صعبة جداً. إني أحاول ضغط التوجيهات فيما يتعلق بالموقع، ووصف

الخصائص الشخصية، والأجواء بتعابير مفهومة. لكن نجاح ذلك يتوقف على قدراتي في الكتابة، وعلى الإدراكية الحسّية عند القارئ، والذي لا يمكن التنبؤ به. السيناريو، إذن، أساسٌ تقني ناقص جداً للفيلم. عندما تكتب السيناريو فإنك تتوقع التحديات التقنية أيضاً. عندما تكتب المقطوعة الموسيقية، فإن كل ما يتعيّن عليك فعله هو أن تضع الموسيقى على الحامل وتدع الأوركسترا تعزف.

بالتالي فإن كتابة السيناريو مرحلة صعبة لكنها مفيدة، ذلك لأنها تجبرني أن أبرهن منطقياً على صحة وشرعية أفكاري. بفعل ذلك أقع أسير تعارض بين حاجتي لنقل حالة معقّدة عبر صور بصرية، ورغبتي في الوضوح المطلق».

ويؤكد بيرغمان عنصر الغموض، الذي يتعذّر تجنبهُ، في النص السينمائي..

يقول (المصدر السابق): «إني أكتب سيناريوهاتي من دون أن أدرك معناها تماماً، وقد احتاج إلى وقت طويل كي أتمكن من تحديد الدافع الحقيقي لعملي».

ذلك لأن النص ليس كينونةً تامةَ النمو.. «أكتب سيناريوهات لتخدم كهياكل عظمية تنتظر أن تُكتسى بلحم الصور وأعصابها».

للسيناريو غايات أخرى، كأن يكون جسراً يصل المبدع بشركائه .. «كتابة السيناريو أشبه بكتابة رسالة طويلة، ودودةٌ ورقيقةٌ، إلى

الممثلين والفنيين. أظن أن ذلك أمرٌ حسنٌ: التعليق طوال الوقت على ما يُرى، وعلى ما يحدث. التخلص من الحشو. الإبقاء على الاتصال الحميمي المستمر مع أولئك الذين سوف يحققون الفيلم».

في حلقة دراسية، أقيمت في 31 أكتوبر 1975، تحدّث بيرغمان عن الكتابة، وتحضيراته للتصوير، وعلاقته بالممثلين أثناء التصوير.

ونذكر مما قاله: «أفضل أوقات الكتابة عندي عندما لا أمتلك فكرة عن كيفية فعل ذلك، كيفية الكتابة. إني أتمدّد على الأريكة، أو أحدّق في اللهب، أو أذهب إلى الشاطئ، أو أجلس فحسب ولا أفعل شيئاً. إنها مجرد لعبة ألعبها، وهي رائعة. وأقوم بتدوين بعض الملاحظات. بعد ذلك، بعد التخطيط، يبدأ العمل الصعب: يتعيّن عليّ أن أجلس كل صباح، في الساعة العاشرة، وأكتب السيناريو. عندئذ يحدث شيء غريب جداً: الشخصيات في نصي لا ترغب في فعل الأشياء التي أرغب في فعلها. ولو أجبرتها على فعل ما أريد فسوف تكون النتيجة دائماً: كارثة فنية. لكن إذا تركتها حرّة تفعل ما تشاء، فسوف تكون النتيجة حسنة. اعتقد أنها الطريقة الوحيدة لمعالجة الأمر، لأن كل القرارات الفكرية، العقلانية، يجب أن تأتي فيما بعد».

مجلة Films and Filming في عددها الصادر في فبراير 1983، طرحت على بيرغمان هذا السؤال: بالنسبة للمخرج الذي يكتب سيناريوهاته.. عندما ينتهي من كتابة النص، هل يغيب الكاتب أم

يكون حاضراً أثناء التصوير؟ كيف يتعامل مع نصه، هل يلتزم به ويكون أميناً له أم يجري التعديلات أثناء الإخراج؟

وقد أجاب قائلاً: «يتعيّن عليّ أن أحوّل نفسي من كاتب للسيناريو إلى مخرج. عندما أخرج نصاً كتبته، يتعيّن عليّ أن أصبح شخصاً مختلفاً تماماً، حيث يجب أن أكون حراً تماماً في علاقتي بالسيناريو، بالمادة التي كتبتها. ينبغي أن أكون حراً، موضوعياً، ونقدياً. إنها عملية مهنية. فإنك تترك النص فترةً وتحاول أن تنساه تماماً. بعدئذ تعود إليه وتقول لنفسك: أنا الآن مخرج، ويجب أن أبدأ في النظر إلى المادة كمخرج. هكذا يحدث الأمر».

أخيراً لنتذكّر ما قالته ممثلته ليف أولمان: «الفضل في جودة أدائي يعود إلى سيناريوهات بيرغمان أكثر من إدارته لي كمخرج. لست أنا من يجعل وجهي يحمرّ في اللقطة، إنما هي كلماته. إنغمار كاتب عظيم حقاً، وهذا ما أراه الآن، أكثر مما كنت اعتقده في السّابق».

الحوار.. بين الالتزام والارتجال

براعة بيرغمان الفائقة في صياغة الحوار تساعده على الدخول في أعماق النفس البشرية وتجسيد النوازع المتباينة، وهو في أفلامه يخلق عادةً حواراً فكرياً وفلسفياً وفنياً يحلّل به الذوات المتصارعة، ويعرّي من خلاله شخصياته بقسوة وعنف.

يقول بيرغمان (The Drama Review, Fall 1966):

* الشيء الوحيد الذي يمكن نقله، على نحو مرْضٍ، من تلك الوحدة المركّبة، المؤلفة من إيقاعات وحالات، هو الحوار. لكن حتى الحوار هو مادة حسّاسة قد تبدي مقاومة.

* الحوار المكتوب أشبه بقطعة موسيقية تستعصي على فهم الشخص العادي. تأويل الحوار يتطلب براعة تقنية، إضافة إلى نوع معيّن من الخيال والإحساس.. خاصيات غالباً ما تكون مفتقدة حتى بين الممثلين. بإمكان المرء أن يكتب الحوار، لكن التوجيهات بشأن طريقة إلقاء الحوار، إيقاعه، درجة سرعته، ما يقع بين السطور...

كل هذا يجب إغفاله لأسباب عملية.

إلى أي حد يتدخّل الممثلون في الحوارات التي يكتبها بيرغمان؟

يقول: «الحوار عندي يمرّ عبر نظام حمْية صارم. هكذا يصبح أكثر كثافة، ويتجرد من الزوائد. الكلمات تخضع للامتحان ويمكن استبدالها. عندما يتولى الممثلون الأمر أخيراً، ويبدأون في تحويل كلماتي عبر تعبيراتهم الخاصة، أكون عادةً قد فقدت اتصالي مع المعنى الأصلي للجمل أو الحوارات. هؤلاء الممثلون يهبون حياة جديدة للمشاهد التي كتبتها. عندها أشعر بالسعادة والرضا، لكن أيضاً بالتحفظ.. وأتساءل: هل أنا من كتب هذا؟ وأجيب.. آه، نعم. بالطبع».

لكن ليف أولمان، في حديثها عن فيلم «مشاهد من الحياة الزوجية»، تشير إلى حرص بيرغمان على الحوار المكتوب، وعدم المساس به، إذ تقول: «ثمة مقاطع طويلة من الحوار كانت تبدو لنا زائدة عن الحاجة ولا أهمية لها، غير أن بيرغمان لم يكن يسمح لنا بأن نحذف من النص كلمة واحدة».

مع مرور الوقت، بدأ بيرغمان يتيح لممثليه مجالاً لارتجال حواراتهم. في أفلامه اللاحقة، صار يكتب الأفكار فحسب، مانحاً المشهد شكلاً أو جوهراً، ثم يسمح للممثلين بتقرير الحوار الصحيح والدقيق.

ورداً على سؤال عن سبب استخدامه الكثير من الحوارات في

أفلامه .. أجاب بيرغمان (Encountering Directors, Charles Thomas Samuels, 1972): «استخدم الحوار كثيراً لأن الاتصال الإنساني يحدث من خلال الكلمات. حاولت مرّةً، في فيلم (الصمت)، أن أزيل اللغة، لكنني أشعر الآن أن ذلك الفيلم كان متطرفا جدا».

ثيمات.. كمن يحفر منجماً

في العام 1959، في مقابلة مع الفرنسي أندري بارينو، أشار السائل إلى أن السويد واحدة من أكثر أقطار أوروبا تقدّماً، على المستوى الاجتماعي والاقتصادي، مع ذلك، فإن أغلب أفلامك، خصوصاً أفلامك الأولى، حافلة بالمرارة واليأس، وحتى القسوة. كيف ألهبت السعادة السويدية مثل هذه المشاعر؟

رد إنغمار بيرغمان قائلاً: «أنا فقط أسعى للحديث عن الحقيقة بشأن الوضع الإنساني».

أفلام بيرغمان ليست مصنوعة لغاية ترفيهية بحتة. إنها تقدم بحثاً واستقصاءً عميقاً وصادقاً، يسبر ويستكشف كل مظهر من التجربة الإنسانية: طبيعة الالتزام الفني، الموت، الحروب، العلاقات الزوجية، العلاقات بين الآباء والأبناء أو الصراع بين الأجيال، علاقة الإنسان بالله، صعوبة الاتصال، غياب الحب وعجز الانسان عن منح الحب، القسوة والمعاناة، فقدان الهوية الذاتية، العزلة، العنف

المتعذر تفسيره، الأحلام، النفسية الإنسانية المضطربة، العائلة المتضاربة والمتصارعة، الإحباط الجنسي، الشكوك الدينية، حالات الاغتراب والاستلاب، الشعور بالندم على اختيار نمط معيّن في العيش.. مثل هذه الثيمات وغيرها هي في بؤرة اهتمام بيرغمان في أغلب أفلامه.

هو أشبه بمن يحفر منجماً بحثاً عن النقاء.. على حد تعبير المخرج الفرنسي برتران تافرنييه (نيويورك تايمز، 31 يوليو 2007).

الموضوع الأساسي، الذي ترتكز عليه أعمال بيرغمان (كما يقول جيسي كالن في دراسته عن أفلام بيرغمان) هو الكائن البشري المعاصر. ما الذي يمثّله في حقيقته الأعمق والأكثر جوهرية، وما المعنى الذي يتوصل إليه لوجوده في الحياة، وما هي غاياته، وكيف يستطيع أن يتواصل مع أشباهه، ومعهم يحقّق الفهم والحب والانسجام في العيش.

الكائن البشري في عريه، في انكشافه، في انفضاحه، في حالاته الأكثر بدائية، أعزلاً من كل دفاع، أو قناع أو أوهام أو أعذار أو حيل أو أكاذيب.. هو في بؤرة عدسة بيرغمان الفاحصة، المخترقة، وغير المهادنة.

في عالم بيرغمان، الحقيقة ضرورية، ولا يمكن إيجادها إلا بإزالة ما يغطيها ويخفيها. عندئذ تتكشّف طبيعة الفرد الأكثر غوراً، وتكون مباحة للنظر، والفحص، والتقييم، والحكم. لكل فردٍ هنا

أخطاؤه وعيوبه، ونواقصه، واخفاقاته، وخطاياه. لا وجود للمثالي والكامل والنقي.

الفرد، في أغلب أفلامه، يتحرك في عالم من الوحدة والغربة والاستلاب، حيث الحلم يمتزج بالواقع، واليومي بالخيالي. وحيث افتقار الفرد للإيمان، وما يفضي إليه من أزمات روحية ونفسية.

كل شخصياته تبدو محتجزة داخل سجن ما، عالم داخلي تعجز عن الإفلات منه.

إنه يركّز بؤرته على العوالم الداخلية لشخصياته التي لا تكف عن البحث، في رحلات باطنية وروحية، في الأسئلة الميتافيزيقية التي تؤرقه.. البحث عن السلام والطمأنينة والبهجة في عالم محروم من الحب، لا يوفّر إلا القلق والألم، ويفتقر إلى المعنى.

أفلام بيرغمان تقوم برحلات معقّدة نحو الجزء الأعمق من النفس البشرية. وهو يمتلك قدرة فذّة على توصيل دواخل الشخصيات، وصراعاتها مع تعقيدات والتباسات وجودها، بعمق وكثافة.

في أفلامه يطرح أسئلة روحية وميتافيزيقية عميقة، تتصل بالدين والموت، وما تسببه العلاقات الإنسانية من آلام ومعضلات.

تقول المخرجة سالي بوتر: «بيرغمان فهم العلاقة بين الميتافيزيقا والسيكولوجيا، ووجد طريقةً للتعبير عن العلاقة بين الشيئين عبر صوره الكثيفة».

أفلامه الفريدة تتأمل الواقع الموجع للروح الإنسانية، الإيمان والشك، السحر، الهواجس الدينية.

يقول تاركوفسكي (في كتابه، النحت في الزمن): «لديّ رعبٌ من الألقاب والنعوت. على سبيل المثال، لا أفهم كيف يمكن الحديث عن (رمزية) بيرغمان. بعيداً عن أن يكون رمزياً، هو يبدو لي، عبر طبيعية بيولوجية، استطاع أن يصل إلى الحقيقة الروحية بشأن الحياة الإنسانية التي هي مهمة بالنسبة له».



أفلام بيرغمان تكشف عن حساسية فائقة تجاه توترات العالم وضغوطاته على الفرد، الفرد الذي يواجه اليأس والرعب في مسيرته.

يقول بيرغمان (كتاب: Bergman on Bergman) أنه كان يسعى إلى اكتشاف الكائن الفاشي «الذي نؤويه، أنا وأنت، داخل ذواتنا».

من الثيمات التي تتكرّر في أعماله، تلك التي تتعلق بالعنف الداخلي والخارجي، والتعارض الحاد والصراع غير المتكافئ بين عالم خارجي (مجتمع، واقع) باطش ومهدّد، وعالم داخلي (خاص وشخصي) معرّض للانهيار تحت ضغط قوى هدّامة وفعالة. العالم الخارجي مليء بالرعب والفظاعة والخطر. العالم الداخلي مليء بالإحباط وخيبات الأمل والرغبات المخيفة.

في عدد من أفلامه، يصوّر لنا رعب الإنسان، بالذات الفنان، من المخاطر التي تنشأ بفعل الحروب ومظاهر العنف المتفشية في

المجتمعات. هناك رغبة عارمة في الانسحاب والتقهقر من الواقع، من العالم العنيف، نحو الذات المنغلقة داخل قوقعة يُراد لها أن تكون حصينةً، غير أنها غالباً ما تكشف عن هشاشتها وقابليتها للاختراق.

وهو يؤكد الطابع اللاعقلاني، غير المنطقي، في طبيعة الإنسان. موجهاً اهتمامه إلى الداخل، إلى أعماق الفرد. لذلك لا تقدّم لنا أفلامه نماذج وطبائع تقليدية، بل مزيجاً من العُقد المتناقضة داخل الفرد. لقد أراد دائماً أن يخترق الواجهة، مظهر الأشياء، ليصل إلى الصراع الجوهري من أجل البقاء. وهو يعود، المرّة تلو الأخرى، لموضوعه المفضل: النفسية الإنسانية الفردية بكل غموضها وتعقيداتها.

في عوالم بيرغمان، لا يعود البشر قادرين على تحقيق الاتصال بينهم، وعلى ملامسة بعضهم بعضاً. ثمة صعوبات كثيرة يواجهها الناس عند الاتصال بينهم. عدوانيتهم تصبح، في نهاية المطاف، موجّهة نحو ذواتهم، مهدّدةً بتدمير هذه الذوات، وسحق عالمها.

بيرغمان يلمّح إلى أن تحمّل الحياة يكون أيسر عندما يرغب المرء في القيام باتصال مباشر مع الآخرين.

يقول (Take One 2, no. 1، أكتوبر 1968): «ما يهم، أكثر من أي شيء آخر في الحياة، هو أن تكون قادراً على تحقيق الاتصال مع كائن بشري آخر، وإلا فإنك ميت، مثل الكثير من الناس في يومنا. لكن إذا استطعت أن تقوم بتلك الخطوة الأولى نحو الاتصال،

نحو الفهم، نحو الحب، عندئذٍ -مهما يكن المستقبل صعباً- سوف تكون في أمان».



بيرغمان من أكثر المخرجين استغراقاً في تناول العلاقة المعقّدة والمضطربة بين الرجل والمرأة، بوصفها مؤشراً من خلاله يحلّل أو يشرّح، ليس فقط الأساس العائلي لكن أيضاً مفاهيم الحب والكراهية والخوف والافتتان الجنسي وتابوهات العائلة والخيانة الزوجية. الزواج، في عالم بيرغمان، ليس مجرد اتفاق اجتماعي أو ديني، بل أساس عليه يتم اختبار العلاقات الإنسانية.

إنه يولي العائلة عناية شديدة: «نحن نبتعد عن آبائنا وأمهاتنا، عن ذوينا، وبعد ذلك نعود إليهم. فجأة نبدأ في فهمهم، نتعرّف عليهم ككائنات بشرية.. في تلك اللحظة ينضج المرء».

أعمال بيرغمان تتمحور حول الدوافع المعقّدة، التي يصعب تحليلها، والتي تهيمن على السلوك العاطفي. وهو من المخرجين القلائل البارعين في تصوير الأفعال الوحشية من القسوة اللفظية والذهنية التي يمارسها أحدهم ضد الآخر. يقول: «القسوة اللامبرّرة، التي بلا محرّض ولا محرّك، لا تكفّ أبداً عن جعلي افتتن بها.. ودوماً أريد أن أعرف سبب تلك القسوة».

إنه يتعامل مع ما تجتازه الشخصيات من أزمات ببراعة وبصدق. ورؤيته متشائمة وقاتمة للشراك النفسية التي فيها أغلب

الناس يحتجزون أنفسهم طوعاً، لأن هذا أسهل أو بالأحرى لأن الإحساس بالحماية داخل القفص مريح أكثر من مواجهة العالم خارج ذواتهم.



أفلامه تتناول أيضاً قضايا فلسفية وتطرح أسئلة وجودية.. تتأمل في الوجود ومعنى الحياة. في الفكر، المعرفة، المنطق، الحقيقة، الحكمة. أسئلة وجودية تتصل بالدين، الرعب من الموت، المرض، العزلة، الرغبة الجنسية، فكرة الانتحار، المخاوف الشخصية.

كذلك وجّه، في أفلامه، نقداً قاسياً لأنانية الفنان وغروره وإفراطه في الحديث عن نفسه. كما هاجم فظاظته، انحرافه الروحي، تشوهه الأخلاقي، ميوله التدميرية ضد نفسه والآخرين، افتقاره إلى الرباط القوي بالآخرين. فنان بيرغمان غالباً ما يعيش في عزلة، لكنه مخترَق، غير حصين، وعرضة للاذلال.

في أكثر من فيلم نجد تكريس الفنان أو الكاتب نفسه لفنه، والتضحيات الأسرية والاجتماعية التي يقتضيها هذا التكريس.

كما يريد بيرغمان أن يقول في أفلامه أن تعايش الخير والشر هو كل ما نستطيع أن نرجوه من وجودنا الهش والمتشظي.

يقول: «ما كنت أؤمن به في تلك الأيام، ولفترة طويلة، هو وجود الشر السام جداً، غير القابل للتدمير، المبهم والمتعذّر تفسيره أو تعليله، والذي لا يخضع لعوامل بيئية أو وراثية. الشر الفعال

الذي تحتكره الكائنات البشرية وحدها. والنابع من طبيعتنا ذاتها، ككائنات بشرية، دائماً نحمل بداخلنا ميولاً تدميرية موجهة، بوعي أو بلاوعي، إلى أنفسنا وإلى العالم الخارجي معاً».

لأفلام بيرغمان طبيعة عضوية، متناسقة الأجزاء، بحيث يسهل تمييز توقيعه أو بصمته. يقول: «أتفق مع ما قاله شوبان حين سُئِلَ عن سبب عدم كتابته للأوبرا، من باب التغيير، بدلاً من كل تلك المقطوعات الحالمة الجميلة، أجاب: مملكتي صغيرة، لكنني الملك هنا».



المرايا من الموتيفات (الموضوعات) المثيرة للإهتمام في أفلام بيرغمان. أحياناً توظف المرآة كوسيلة من خلالها تتجاور الهويات ثم تتداخل وتتمازج، وتكشف الفجوة بين الوجه والقناع (كما في فيلم برسونا persona). مراراً يضع بيرغمان شخصياته أمام المرآة لتبحث عن (أو أحياناً لتخفي) وجهها الحقيقي، ولتمتحن نفسها، ذواتها، أو لتواجه تحديقة الآخر (كما في فيلم صرخات وهمسات).

حضور المرآة كرمز يتكرر في أعمال بيرغمان مثل خيط رابط. مغزاها ودلالتها تتفاوت من فيلم إلى آخر. عن هذا العنصر تتكلم الناقدة السويدية ماريا بيرجوم لارسون، في كتابها Ingmar Bergman and Society, 1978، وتقول: «المرآة رمز لمعرفة الذات. في (الفراولة البرية) المرآة تكشف الوجه الحقيقي للإنسان من وراء الأقنعة، إنها

توصّل الحقيقة بشأن الحياة والإنسان. في نهاية (ساعة الذئب)، عندما يدخل يوهان أخيراً في عالم الشياطين، هو يسأل في لحظة إذلال: (المرآة تهشمت، لكن ما الذي سوف تعكسه الشظايا؟). هنا، خلف المرآة، لا يوجد غير الفراغ. واقعٌ خارق لا يوجد إلا في أحلامنا».

أحياناً تخدم المرآة كوسيط بين الحقيقي والرمزي. عندئذٍ لا نعود نميّز بين ما هو حقيقي وما هو مركّب. اللقطة الطويلة، الراصدة للشخصية وهي تتطلّع إلى نفسها في المرآة، تساعد في تركيز الانتباه على معضلة الهوية.

ثيمة السفر. عدد من أفلام بيرغمان تتّخذ شكل الرحلة، الرحلة الخارجية في انتقال الشخصيات من مكان إلى آخر، والرحلة الداخلية، المجازية، نحو الذات، نحو أعماق الشخصية.

شخصيات بيرغمان تسافر لأسباب عديدة: للتصالح مع ماضيها ومع نفسها، لتحقيق الاتصال، لتجسير المسافة، للمعرفة والبحث عن أجوبة.

الجنس يلعب دوراً مهماً في أفلام بيرغمان، في تحديد نفسية شخصياته. وهو لا يلجأ إلى التصوير الإيروسي الإثاري من أجل تحقيق نجاح تجاري، أو للتحرر من هواجس جنسية، أو كدراسة تحليلية للعلاقة بين الذكر والأنثى. تصويره للجنس دوماً يتفق مع المعنى الأكبر للتعبير الفني: الصورة تكشف، بطريقة شخصية

وأكثر فعالية، قيمة الفن والاتصال في محاولة الإنسان إيجاد معنى في حياته.

يقول ريتشارد بليك، في مقالته المنشورة في Sexual Behavior، أغسطس 1971: «الكائن البشري، وفقاً لبيرغمان، لا يمثّل الوحدة الذريّة للمجتمع. بالأحرى، هو مكوّن، أو عنصر أساسي، يلتمس واقعاً وراء نفسه، إما في الشعور بالحب تجاه شخص آخر، أو في التعبير الفني».

ويضيف بليك: «في توظيفه المجازي للجنس، نجد أن السلوك الجنسي يكشف عن توق الإنسان إلى الحب وإقامةَ صلة حميمة مع الآخرين. أما العقم والعجز الجنسي فهما علامتان على عجز الفنان عن الخلق. شهوانية الفرد تتضمن أحياناً السلطة والهيمنة وليس الحب. الباعث الجنسي يكون حيناً بسيطاً وموحّداً، وحيناً يصبح معقّداً على نحو بغيض».



إلى جانب العلاقات الزوجية، الدين كان لسنوات طويلة من الموضوعات الرئيسية، البارزة، في أعمال بيرغمان. وقد استحوذت مسألة الدين عليه فترة طويلة من الزمن. ولأنه وُلد ضمن عائلة إكليركية، فمن المحتم أن يكون الدين هو الموضوع الحاضر والمهيمن، والذي لا يمكن تجاهله.

يقول (مقدمة كتاب أربع سيناريوهات، 1960): «نظراً لكوني

ابن قسيس، فإن الناس غالباً ما يسألونني عن دور الدين في تفكيري وفي صنعي للأفلام. بالنسبة لي، المعضلات الدينية حيّة وحاضرة باستمرار، وأنا لم أكفّ أبداً عن الانشغال بها. إن اهتمامي بها متواصل كل ساعة من كل يوم. لكن هذا لا يحدث على المستوى العاطفي بل المستوى الفكري. الوجدانية الدينية مسألة تخلصت منها منذ زمن طويل، أو هكذا آمل. المعضلة الدينية هي فكرية: هي معضلة عقلي في علاقته بحدسي».

باعتباره ابن قسيس صارم ومتشدّد، فقد تأثر بلا شك بخلفيته الدينية، وصارت الأفكار والمفاهيم الدينية والميتافيزيقية موضع تأمل وبحث. ولقد بات لسنوات مسكوناً بمفاهيم الخطيئة والخطيئة المميتة والعقاب السرمدي. لكنه تمكّن من تخفيف حدّة وثقل هذه الموضوعات بجمالية غنائية وأسلوب بصري متميّز.

يقول (المصدر نفسه): «أبداً لم اتخيل الجحيم في مكان آخر غير الأرض. الجحيم من اختراع البشر، فهنالك شرٌ فتّاك لا علاقة له إطلاقا بالوسط الذي تعيش فيه أو بالعوامل الوراثية. سمه الخطيئة، أو أي شيء آخر، إنه سر خاص بالإنسان وتجهله الحيوانات. الكائن البشري يحمل في داخله نزعة تدمير الذات وتدمير ما يحيط به، سواء بوعي أو بلا وعي. القسوة التي لا مبرر لها تثير فضولي، وأرغب دائما في معرفة أسبابها وأصولها الغامضة».

لقد تشبّع بالأمور الدينية منذ طفولته. كان والده القسّيس يأخذه

معه في تنقلاته عبر الكنائس، حيث يقضي جل وقته في الاستماع إلى المواعظ الدينية والتراتيل والترانيم، وتأمل الإيقونات والأشكال والتصاميم العمرانية لتبديد الوقت أثناء الطقوس الدينية التي كانت تبدو لا متناهية ومطوّلة حتى السّأم بالنسبة لصبي ضجر ومتململ.

حتى سنوات لاحقة، استغرق بيرغمان في سبر واستجواب فكرة الإيمان، وعلاقة الفرد بالمقدس، وفكرة الخلاص.

يقول: «لم أكن قط متيّماً بالكاثوليكية. لم التزم قط بأي عقيدة، من أي نوع. لسنوات كنت مدرجاً ضمن القائمة السوداء التي يعدّها الكاثوليك. ثم جاء بعض رجال الدين الأذكياء وقالوا: لم لا نستفيد من هذا الشخص، بدلاً من رميه بالعداوة. ومنذ ذلك الحين، صارت أعمالي مبتلية بالتأويلات الكاثوليكية».

في عوالم أفلامه، أغلب الشخصيات تبحث عن الله، تحتاج إلى وجوده بجانبها. إنها تتساءل عن سبب صمته، رغم حضوره القوي والمهيمن، وعدم تدخله في ردع الشر ومنع المظالم والإذلال. الشخصيات في بحث دائم عن برهان على وجوده. إن ثيمة علاقة الإنسان بخالقه، بالله، من الموضوعات الغالبة في سينما بيرغمان.

أفلامه غنية بالاهتمامات الروحية، التي تشمل الدين. لتربيته وتنشئته الدينية، المتزمتة والصارمة، تأثير كبير عليه، وهذا يعلّل انشغاله الكامل في الجانب الأكثر قتامة من الحقيقة الدينية.

◆

الإذلال من الثيمات الأساسية في أفلام بيرغمان. إنها فكرة مهيمنة، متكررة في أعماله. وهو نفسه كان يسعى إلى تفسير هذه الثيمة في ما يتعلق بالسيرة الذاتية، بكونها التجربة الأساسية التي أثّرت في طفولته.

يقول (كتاب Bergman on Bergman): «من المهم جداً أن يكشف الفن طبيعة الإذلال، أن يعرض كيف تذل الكائنات البشرية بعضها البعض، لأن الإذلال أحد المرافقين، الأكثر إثارة للفزع والبغض، للجنس البشري، ونظامنا الاجتماعي بأسره قائم بدرجة كبيرة على الإذلال.

البيروقراطية مرتكزة على منظومة الإذلال، مما يجعل منها واحدة من السموم الأكثر رهبة وخطراً في وقتنا الحاضر. الإنسان الذي يتعرّض للإذلال يتساءل باستمرار عن الكيفية التي بها يمكنه إذلال شخص آخر، وكيفية رمي الكرة في مرمى الخصم وشلّ حركته حتى اللحظة التي فيها تزول عنده حتى فكرة الرد.

من بين أقوى المشاعر التي أتذكرها من طفولتي، هي تحديداً شعوري بالإذلال، وبتوجيه نقدٍ لاذعٍ لي، وممارسة عنف لفظي أو فعلي ضدي. أليست هي حقيقية مشاعر الأطفال الدائمة والعميقة بالإذلال في علاقاتهم مع الكبار. ومع الأطفال الآخرين؟ يخامرني إحساس بأن الأطفال يقضون جلّ أوقاتهم في إذلال بعضهم البعض. نظامنا التربوي بأسره قائم على الإذلال.. إذلال مديد.

أحد الجروح التي يصعب جداً احتمالها، وأنا في سن البلوغ، هو خشيتي من الإذلال. هذا الشعور يعتريني كلما قرأت مقالة نقدية عن فيلم لي، سواء أكان النقد مدحاً أم تقريظاً، جيداً أم سيئاً. بإمكان الناقد أن يكون متطرفاً في قسوته من دون أن يكون مذلاً».

ثيمة الإذلال، خصوصاً إذلال الفنان، كانت موضع اهتمام بيرغمان دائماً ومنذ السيناريو الأول. من خلالها يطرح رؤيته المروّعة والتشاؤمية للطبيعة البشرية. الإذلال هو وعي المرء بشوائبه وعيوبه وإخفاقاته. بالتالي هو شرط لتقريع الذات، ويولّد إحساساً بالحرج والعجز، وبالخزي الذي يسبّبه عامل خارجي، قوى خارجية مفروضة على المرء، تجعله ضحيةً مكشوفة، معرّاة، وعرضةً للإزدراء والكراهية والاستخفاف والسخرية.



في أعمال بيرغمان نجد ثيمات متكررة يمكن اقتفاء أثرها عبر أعماله السابقة، ليس فقط في الأسلوب والبناء والمنهج، إنما في المضامين أيضاً: تكرار أسماء الشخصيات (فوغلر، أندرياس، ألما، كارين.. الخ). إحالات وإشارات إلى أفلام سابقة. أحداث معيّنة لها صفة مميزة. اكتشاف وجود يوميات أو مذكرات أو رسائل. التطرّق إلى مخاوف معينة، كالخوف من الطيور.

في مقدمته لسيناريو فيلمه «من حياة الدمى» يشير بيرغمان إلى أن اسميّ الزوجين بيتر وكاتارينا يعودان إلى اسميّ الزوجين الغاضبين

المهتاجين (وهما من الشخصيات الثانوية) في فيلم «مشاهد من الحياة الزوجية». كذلك فعل، كمثال، مع الطبيبة النفسانية من فيلم «برسونا persona» لتصبح الطبيبة جيني في «وجهاً لوجه».

لقد اعتاد بيرغمان أن يأخذ شخصيات ثانوية من فيلم ما، وينقلها لتصبح شخصيات رئيسية في أفلام أخرى، وفي حالات وأشكال مختلفة.

كذلك نجد التكرار في البناء. كمثال، فيلم «من حياة الدمى» مقسّم إلى مشاهد مؤرخة ومصنّفة، وهذا البناء مماثل للمشاهد المرقّمة والمصنّفة في فيلم «الطقوس» The Rite، الذي يحتوي أيضاً على كابوس يحدث فيه اغتصاب وجريمة قتل.

وهناك تماثل بين فيلمي «الساحر» (1958) وفاني وألكسندر (1983) حيث التشابه في أسماء الشخصيات، نماذج الشخصيات، الثيمات، الأحداث الخارقة.

يقول الناقد ميشيكو كاكوتاني (مجلة نيويورك تايمز، 26 يونيه 1983): «عالم بيرغمان مكان فيه الإيمان ضعيف، والاتصال بين الأفراد مراوغ، ومعرفة الذات (فهم المرء لمشاعره ودوافعه) هي خادعة في أفضل الأحوال. وشخصيات بيرغمان تجد نفسها محكومة بأشباح متقلّبة وبشياطين اللاوعي».

أيضاً هناك الاستعانة المتكررة بممثلين معينين، واستخدام المواقع ذاتها، وسبر الهواجس نفسها.

مع كل فيلم جديد، يتضح أكثر فأكثر ضرورة مشاهدة أفلام بيرغمان ككل، كوحدة كاملة.

تقول الناقدة مارشا كيندر (Film Quarterly, Spring 1981): «كل فيلم جديد يبدو أنه ينشأ من الفيلم الذي سبقه، وكل فيلم يترك علامة متعذّر محوها أو إزالتها على تطوره الإبداعي. هذا التناسج المركّب يمتد من أفلامه الأخيرة، رجوعاً إلى بداياته في الأربعينيات».

من نواحٍ عديدة، فيلم «وجهاً لوجه» هو تكملة لفيلم «عبر مرآة داكنة»، حيث تركيز البؤرة على البحث ثنائي الاتجاه عن الذات، من الداخل ومن الخارج. وفي كلا الفيلمين، الرحلة إلى الجنون تنطلق من الصورة الجنينية ذاتها: امرأة تحدّق في الورق المخطط الذي يغطي الجدران. هذه الصورة مستمدة من تجربة بيرغمان الفعلية، أيام الطفولة، عندما كان يقيم (مثل الطبيبة النفسانية) في بيت جدّته.

في «وجهاً لوجه»، عندما تزور الطبيبة جيني جدّتها، تقول لها العجوز: «اخترت لك غرفة كارين. لن تشعري بأي انزعاج هناك». كارين هو اسم بطلة «عبر مرآة داكنة»، التي تنجرف نحو الجنون. وجيني تكمل انحدار كارين نحو الجنون. زميلها الطبيب النفساني يوغل في اليأس، قائلاً: «لا أظن أننا قادرون حقاً على علاج كائن بشري واحد». هذا الشك نجد صداه عند الطبيب النفساني في «من

حياة الدمى» الذي يقول: «نحن ظاهرة استثنائية في طمس هويات الناس».

في فيلم «ساعة الذئب» يتحدث يوهان إلى زوجته ألما عن ذكرى موجعة في طفولته حين عاقبه والده بحبسه في خزانة ثياب، والتي يتوهم أن بداخلها -حسبما قيل له- قزم شيطاني سوف يقضم أصابع قدميه. فيصيح ويتوسّل لكي يخرجوه، معترفاً بذنبه. عندئذ يحرّره والده، لكن يعاقبه بالضرب. بعدها يغفر له والداه، فيقبّل يديهما. عقاب مماثل يحدث في فيلم «وجهاً لوجه»، لكن تمارسه الجدّة الصارمة. صورة الخزانة يمكن تتبعها بالعودة إلى البدايات، مع فيلم «شهوة الشيطان».

يقول بيرغمان: «ربما هذه الأشياء التي تعني الكثير لي، قد تعني شيئاً لشخص آخر».

لكنه ينكر وجود نيّة أو تصميم معيّن في تكرارها. إن ذلك نابع من عناصر العالم الخاص الذي يخلقه الفنان. يقول (Continental Film Review, April 1974): «بالتأكيد هناك نوع من الاستمرارية. أنا أظل الشخص نفسه، لكن أشياء كثيرة تحدث في حياتي، لذا فإن الحالات والأوضاع ليست هي نفسها أبداً، إنها تتغيّر دائماً. وأنا لا أريد أن أكون منطوياً في قبرٍ ما. اعتقد أنه جان آنوي الذي قال: (المرء يكتب دائماً المسرحية ذاتها لكنه يقوم بتوزيع أوراق اللعب على نحو مختلف). قد يكون هذا صحيحاً، لكنني، شخصياً، لا

أشعر أن هناك موضوعاً أساسياً ثابتاً. أنا، ببساطة، أحاول التحدث عن أمور صعبة. لا أحب أن أعطي انطباعاً بأن الكاميرا طائشة، أو أن المخرج يفسح الطريق للعاطفة. الناس عندئذ يبدأون في الاعتقاد أن المخرج عليه أن يشغل نفسه بما يحدث على الشاشة أكثر مما يحدث في داخله».



من المظاهر المثيرة للاهتمام في فن بيرغمان السينمائي أن نهايات أفلامه غالباً ما تكون متماثلة مع البدايات: «الختم السابع» يبدأ وينتهي بالبحر. في «الفراولة البرية»، مشهد الافتتاحية للرجل العجوز وهو على السرير يميل برأسه على الوسادة، يتوافق مع المشهد الختامي للعجوز وهو على السرير يميل برأسه على الوسادة. فيلم «ضوء الشتاء» يبدأ وينتهي بصلاة عامة في الكنيسة. فيلم «الساحر» يبدأ وينتهي بمشاهد في المركبة. تجاور متطابق فعلياً يحدث في فيلم «الصمت» لكن في مقصورة قطار بدلاً من المركبة. فيلم «ساعة الذئب» يبدأ وينتهي بالزوجة ليف أولمان وهي تتحدث إلى الكاميرا. في بداية ونهاية فيلم «سوناتا الخريف» نرى البطلة تكتب رسالة إلى أمها. أيضاً بداية فيلم «فاني وألكسندر»، عن الطقس العائلي حول المأدبة، تشبه النهاية.

مثل هذه التماثلات والتجاورات، كما يشير الناقد مايكل بيرد (مجلة كينما، ربيع 1996)، «هي وسائل مقصودة، تستدعي من

المتفرج أن يبحث أسفل تماثلات السطح عن انبثاق تخلّق عميق في أعماق الواقع. في كل من هذه البنى، ثنائية القطب، نكون مدعويين لاستكشاف الطبيعة، مزدوجة الجانب، للصور وللوسائل السينمائية والتي تقودنا من اليأس إلى الأمل، من العمى إلى الرؤية، والأهم من ذلك، من عزلة الإقصاء إلى تحقّق الحب».

من جانب آخر، اهتمامات بيرغمان تتحوّل من فيلم إلى آخر، عبر مراحل حياته. فما يثير اهتمامه في فترة ما (المسألة الدينية، وعلاقة الإنسان بخالقه، على سبيل المثال) قد لا يكون بالدرجة ذاتها من الأهمية في فترة أخرى، وربما ينعدم حضوره لاحقاً.. رغم أن ثمة خيوطاً مترابطة ومتواصلة تمتد عبر كل أفلامه. إن حسّ التواصلية في أفلامه لا نجد له ما يماثله أو يوازيه في أعمال مخرج آخر.

لقد وجد الجمهور في أفلام بيرغمان أسئلة جديدة، طريّة، عميقة، وجريئة. أسئلة ميتافيزيقية، روحية، وجودية.

قال بيرغمان، في لقاء معه العام 1972: «أتوق إلى أن أروي، أتحدث، عن الوحدة الكاملة داخل كل كائن بشري. الشيء الغريب أن لكل كائن ضرب من الجلال والنبل، أو الوحدة الكلية، بداخله. ومن ذلك تتنامى العلاقات مع الكائنات الأخرى، التوترات، سوء الفهم، الرّقة والحنان، الشروع في الاتصال، التلامس وتحريك المشاعر، الانقطاع عن التواصل وما يحدث حينذاك».

الشخصيات.. الأميّة عاطفياً

كرّس بيرغمان نفسه، عبر أفلامه العظيمة، للتغلغل في أعماق شخصيات يعرفها جيداً، ولتشريح علاقات إنسانية اختبرها عبر تجاربه الطويلة، ضمن أرضية فلسفية ونفسية ودينية تحكم هذه العلاقات وتحركّها نحو ذروة تتأزم فيها الشخصيات.

كثيراً ما يستخدم بيرغمان شخصياته كناطقين بلسانه، للتعبير عن آرائه الخاصة. وغالباً ما تكون شخصياته من الفنانين أو المثقفين (رسامين، راقصين، موسيقيين، كتّاب) الذين يعانون من أزمات ذاتية أو موضوعية. إنه يتحرّى مسؤولية الفنان، ومعنى وقيمة الفن الذي يقدمه. الفن يخدم أحياناً في إعادة توكيد الغاية، وأحياناً يعمل كإلهاء لما يشعره الإنسان من وجع الوجود.

في عالم بيرغمان السينمائي، الشخصيات أميّة عاطفياً. إنها تفتقر إلى لغة مشتركة بها يمكن أن تتخاطب بوضوح، وتتوصل إلى فهم بعضها البعض. الشخصيات الذكورية تفتقر إلى الثبات والاستقرار.

إنهم على نحو متزايد عرضة للخطر، معذبون، تستغرقهم فكرة الموت، ويستبد بهم القلق إزاء فكرة الموت، إزاء مرور الزمن. بدلاً من العيش بكثافة وعلى نحو انفعالي، مثل الشخصيات الأنثوية، نراهم منهمكين في تحليل ذواتهم، ومراقبة أنفسهم، وطرح أسئلة عقيمة. أبطال بيرغمان هم دائماً غير معصومين، عرضة للخطأ، نزاعون إلى الخطيئة. شخصيات أغلبها ذات حساسية بالغة، غير حصينة، تفتقر إلى الأمان، وتفتقد الحب. عادةً هي تواجه صعوبة في إيجاد الحب، وإذا عثرت عليه، لا تستطيع أن تحافظ عليه، أن تحميه، ذلك لأنها لا تكون صادقة في حبها. إلى أي مدى يمكن للكائنات البشرية أن تعرف بعضها البعض. وإلى أي حد يمكن أن يتحقّق الاتصال بينهم؟

الكثير من شخصيات بيرغمان تعاني من الهجر أو النبذ أو الإهمال، مما يؤدي بالعالم الذي يعيشون فيه إلى الضيق والتقلّص، ويفضي بهم إلى المعاناة والعزلة وصعوبة الاتصال مع الآخرين والإخفاق في الحب، أو انطفاء الحب، وتدمير الذات.

الهجر يتّخذ أشكالاً مختلفة: ذلك الذي يمارسه الزوج أو الزوجة أو الحبيب، إهمال أحد الوالدين للأبناء، الرحيل، أو المرض أو الجنون أو الموت. وهناك الإحساس بأن الله تخلى عن مخلوقاته.

ربما هجر الأبناء، منذ مراحل الطفولة، هو من أكثر أشكال الهجر تدميرية، ويصعب تجاهله أو غفرانه أو التغلّب عليه. الابتعاد

عن الطفل، وإهماله، يعني حرمانه من إمكانية العيش على نحو طبيعي وصحي وبلا آثار نفسية هدّامة. هذا سيترك جرحاً غائرا في داخله لا يندمل.. بالأحرى هي جروح في الروح.

هناك شخصيات تعاني من فقدان الحب، من عجزها عن منح الحب، وأخرى تعاني من الإخفاق في عيش حياة زوجية سليمة وصحية بسبب انطفاء الحب بين الشريكين. وأخرى تعيش حالة مرعبة من الوحدة، وأخرى تعاني آلام المرض أو الاحتضار، حيث لا شفاء ولا عزاء ولا نجاة. وأخرى تعاني من الإذلال.

ثمة من يتعرّض للتدمير عاطفياً في طفولته بفعل عنف الوالدين، ويتعرّض للضياع روحياً كشخص بالغ غير قادر على اتخاذ قرارات تجاه سعادته ورفاهيته.. هذه الشخصية نجدها تتكرر في أفلام بيرغمان.

شخصياته غالباً ما تكون واقعة في صراع حاد بين العالم الداخلي والعالم الخارجي الذي عادةً يكون مهدّداً ومتوعداً وخطراً. وبصرف النظر عن الجنس أو العمر أو المنزلة، اهتمام بيرغمان متجذّر في كيفية اختيار الشخصية الوسيلة للتوفيق بين العالمين.

من بين الشخصيات المتكررة، هناك التي تمتص، فعلياً ومجازياً، أرواح الآخرين، والتي تقتات على تجارب الآخرين، لغايات أنانية، أو لدعم طاقة الفعل الإبداعي عندما تتعطّل، وتلك الشخصيات التي تفترس طاقة الحياة عند الآخر تحت مظهر العناية المفرطة.



المرّة تلو الأخرى، يتحدّى بيرغمان إحساس جمهوره بالهوية الفردية والجماعية: من نحن، وكيف نعيش مع الآخرين؟ ثمة اعتبارات أخلاقية وسياسية واجتماعية، وهي كلها متصلة على نحو وثيق بالمناخ الراهن.

هي شخصيات تتوق إلى الدفء والجمال. لكن عالم بيرغمان لا يوفّر للإنسان لا الملاذ ولا البلسم. عالم فاتر ومنظم. الإنسان فيه سجين غرائزه المشوهة، المحرّفة، والمريضة.

لذلك شخصياته دائماً تنحدر نحو إقليم الألم والوحدة. يخامرها شعور غامر بالخواء واليأس.

شخصيات أفلامه، كما أشرنا سابقاً، تحمل أسماءً محدّدة، تتكرّر من فيلم إلى آخر. من هذه الأسماء نذكر: يوهان، ألما، بورج، فيرونيكا، أنّا. إنها وسيلة لتحقيق التواصلية والترابط بين أفلامه، في وسط (السينما) يفتقر إلى مثل هذه التواصلية. إذ كل فيلم يجسّد عالمه الخاص به، بمعزل عن الأفلام الأخرى. بتكرار الاسم يربط الفيلم الحاضر بفيلم آخر سبقه، ويربط شخصية هذا الفيلم بشخصية سبق أن رأيناها في فيلم آخر. ليس بالإسم فقط يحقق بيرغمان الترابط والتواصل، بل أيضاً بتكرار الموقع نفسه (الجزيرة المهجورة مثلاً).. يقول الناقد جاك أومون: «في أفلام بيرغمان، أسماء الشخصيات تؤدي الدور نفسه الذي تلعبه الصور في أفلام فلليني، أو أسماء الأماكن في روايات مارسيل بروست».

والملاحظ أن معظم أفلام بيرغمان تحتوي على شخصيات قليلة.



بين المخرجين الذكور، بيرغمان كان الأكثر حساسية وإدراكاً وشفافية تجاه عالم المرأة وعواطفها ومشاعرها. وكانت لديه قدرة فذّة على فهم نفسية المرأة ورغباتها وكوابحها.

في أفلامه، صوّر المرأة في كل حالاتها الاجتماعية والنفسية، وبكل صراعاتها وتناقضاتها وتحولاتها، وأظهر ما تتّسم به من حساسية، من رقة وعنف، من ضعف وقوة، من تألق وانهيار. ولم يتناول المرأة كمادة للرغبة، للامتلاك.

كان يجد التنوير الذاتي في سبره للعالم الأنثوي. ولأنه لم يبد اهتماماً كبيراً بالسياسة، فقد نأى بنفسه عن قضايا المرأة من الوجهة السياسية، مفضلاً الاهتمام بنفسية المرأة ودراسة مشاعرها. مع التركيز على المرأة المهجورة، أو المحاصرة ضمن علاقة زوجية محتضرة، والتي رغباتها الخامدة والمسحوقة غالباً ما تتفجّر في شكل اعترافات مريرة تفرّغ فيها كل معاناتها وعذاباتها وإخفاقاتها، معبّرة عن مختلف حالات الندم والاحباط، والخيبة، والخيانة والكراهية. وبيرغمان لا يحجم عن إظهارهن في أكثر الحالات الحسيّة حميميةً وتعقيداً.

الحساسية العاطفية، التي اختبرها بيرغمان على المستوى الشخصي، وجدت تعبيرها من خلال الشخصيات النسائية.. التي كل واحدة منها تمثّل لوحةً شخصيةً لتعقيد إنساني. يقول بيرغمان (كتاب: Bergman

on Bergman): «إن افتتاني الدائم بالجنس الأنثوي هو واحدٌ من أعظم القوى المحرّكة لمسيرتي الفنية. من الواضح أن ارتباطاً كهذا ينطوي على تناقض، ويتضمّن عنصر الإلزام، أو الدافع الذي لا يقاوَم».

في أفلامه، منذ بداياته، لعبت المرأة دوراً أساسياً وقوياً.. وذلك من خلال خلقه لشخصيات نسائية حيوية، ذكية، قوية، وذات طاقة. أفلامه تُعد نموذجاً للقدرة على اختراق السيكولوجيا الأنثوية، لتعبّر عن رؤية خاصة للنساء.

يقول بيرغمان (Playboy, June 1964): «النساء يثرن اهتمامي كموضوعات بسبب الطريقة السيئة، السخيفة، التي بها كانت السينما تنظر إلى المرأة، وطريقة تعاملها المهين مع قضايا المرأة. أنا ببساطة عرضت حقيقة المرأة كما هي، حسب منظوري، وليس كما أرادت أفلام الثلاثينيات والأربعينيات أن تظهرها في تلك الصورة الغبية. إن أي معالجة واقعية للمرأة ستبدو عظيمة قياساً إلى ما كانت تفعله أفلام تلك الفترة. ليس ثمة قصة، أو مشكلة، خاصة بالمرأة، وقصة أو مشكلة خاصة بالرجل. كلاهما يعيشان القصة نفسها، ويواجهان المشكلة نفسها».

كشف بيرغمان، في أفلامه، عن افتتانه بالعلاقة بين الرجل والمرأة، وما تنتجه هذه العلاقة من توترات محتومة. التوترات تنشأ عادةً من التعارض بين حاجة المرأة ورغبتها في حياة متحققة

على نحو ملائم، وعجز الرجل أو ممانعته -لسبب من الأسباب كالكبرياء، أو الغرور أو قصر النظر أو غير ذلك- في الاستجابة وديّاً إلى تلك الحاجة أو الرغبة.

وعن هذا قال المخرج برتران تافرنييه: «بيرغمان كان أول من عرض الظواهر والعناصر الميتافيزيقية -الدين، الموت، الوجودية- على الشاشة. لكن أفضل ما قدّمه هو الطريقة التي بها تحدّث عن النساء، عن العلاقة بين الرجال والنساء».

لقد حقّق عدداً كبيراً من الأفلام التي تركّز بؤرتها، في المقام الأول، على وجهة نظر المرأة. بينما الشخصيات الرجالية مصوّرة في ضوء أقل إيجابية من نظيرها المرأة.

المرأة، في أفلامه، نظراً لكونها «قريبة من الحياة» (حسب تعبيره)، تبدو عادة أكثر صرامةً، أكثر معرفةً، وأكثر قوة، من الرجل الذي غالباً ما يبدو ضعيفاً وغير فعال أو مؤثر. وهي تعتمد أكثر على الحدس والغريزة، كما إنها أقل عناداً من الرجل.

النساء هنا أكثر إثارة للاهتمام من الرجال. إلى جانب كونهن الأقوى والأكثر عمقاً، هن قادرات على منح الحب والكراهية بالدرجة ذاتها، وبالعمق ذاته. وبينما يميل الرجال إلى الذبول أو الغياب، نرى النساء صامدات، ويبرهن على أنهن غير قابلات للتصدّع والانهيار. وكأن بيرغمان يريد أن يعلن عن سقوط النظام البطريركي (الأبوي)، تفسخه، انحلاله، وانهياره النهائي. هكذا تتفكك بنية السلطة الأبوية

أمام أعيننا، وتتحطم أمام الحب الأنثوي، ويتمّ الإعلاء من مكانة النظام الأمومي.

المرأة، في أفلامه، تمثّل قيماً معيّنة خاصة، يفتقر إليها عالم الرجال، مثل: النزوع العاطفي، النمو، القوة، الدفء، الكليّة، الحدس، النضوج. الرجل، من جهة أخرى، يمثّل الطرف النقيض: العقلانية، الاستعلام، العقم، الفتور، اللامبالاة، الاستغلال، اللاانسجام، العنف، عدم النضوج.

المرأة باستمرار تتعلّق بعاطفة الحب، وتتعامل مع محيطها بحنان ورقّة. في حين يكون الرجل، جسمانياً، متصلباً، أخرقاً، وعلى عجلة من أمره. حتى في الفعل الجنسي، نشعر بأن هناك مباراة في لعبة السلطة والسيطرة بين الرجل والمرأة.

كما أشرنا، معظم أفلام بيرغمان تركز على العلاقة بين الرجل والمرأة. وفي بداياته خصوصاً كانت المرأة الشابة في البؤرة، في المركز. لكن في أفلام أخرى، مثل: الصمت، برسونا، صرخات وهمسات، سوناتا الخريف.. نجد التركيز على العلاقة بين امرأتين أو أكثر. وهي علاقات عاطفية ونفسية، مركّبة ومعقّدة، ضمن أوساط بطريركية بالدرجة الأولى. هنا نرى رصداً دقيقاً وحساساً لوعي المرأة ومشاعرها وتجاربها (مع الرجل والعائلة والمجتمع) والروابط الأسرية وعلاقات الصداقة وما تتعرّض له من ضغوطاتٍ وكوابحٍ. في هذا العالم النسوي، حضور الرجل يكون عابراً لكن مؤثراً بعمق.

وفي هذه الأفلام لا نجد اهتماماً شديداً بالصلات الطبقية الاجتماعية، لكن يسهل اكتشافها.

المرأة، في أفلام بيرغمان، لا تمثّل دائماً ذاتها، وبالتالي لا ينبغي الحكم عليها على أساس سيكولوجي واقعي. كمثال، في فيلم «الصمت» نجد أن المرأتين من ضمن المكوّنات، أو العناصر الأساسية، في العالم البيرغماني، وهما في حد ذاتهما يمثّلان مفهومين متعارضيْن: الفكر مقابل الشعور، الروح مقابل الجسد، الذكورة مقابل الأنوثة.

لكن هناك من ينتقد بيرغمان على موقفه من المرأة، خصوصاً تلك الأفلام النسائية التي لا تتفق مع رؤيته بما يتعلق بقضايا المرأة.

تقول الناقدة جوان ميلين في مقالة منشورة في مجلة Film Quarterly، عدد خريف 1973: «غالباً ما يزعمون أن بيرغمان، مثل أنتونيوني، مخرج يتّخذ من المرأة موضوعاً له، ويمتلك قدرة فذّة على فهم نفسية المرأة وتصويرها. صحيح أن العديد من أفلام بيرغمان تركّز بؤرتها على النساء، وكيف يتكيّفن مع قدرهن في الحياة.

بالفعل للنساء أهمية كبيرة في أفلامه، ويستخدمهن كرموز لمأزق الكائنات الإنسانية المعذّبة، المغتربة، والمنسلبة، والتي يوظفها بيرغمان كناطقات بلسان المرأة للتعبير عن رؤيته الخاصة للعالم. شخصياته النسائية أحياناً تخدمه في التعبير عن ألمه بسبب عجزنا عن استنباط المعنى من الحياة إلا في لحظات نادرة من الوجْد الحسّي.

ما هو لافت، بشأن معالجة بيرغمان للنساء، ليس الدور الفلسفي، بل معالجته لشخصياتهن. إنه يقدّم تفسيراً لعجز شخصياته النسائية عن إيجاد الغاية في كونٍ بلا موجّه، مختلفاً جداً عن الشخصيات الذكورية، الذين يخفقون لأن التماساتهم غير مستجابة، ولأنهم يفتقرون إلى قابلية العناية والاهتمام بالآخرين. الشخصيات النسائية واقعة في الشرك عند مستوى أحادي العنصر من التطور البشري. حياتهن تفتقر إلى المعنى لأنهن متجذرات في البيولوجيا، وغير قادرات على اختيار اسلوب حياة مستقل عن الدور الجنسي الأنثوي. إن بيرغمان يصوّر المرأة كما لو أنها في الدرجة الأدنى من القياس النشوئي. وهو يصرّ على أن المرأة، بسبب تكوينها الجسماني ووظائف أعضائها، محاصرة في حياة جافة وعقيمة وفارغة، فيها هي تشعر بالرعب ما إن تبدأ التجاعيد في الظهور على الوجه.

المرأة في عالم بيرغمان سلبية، غريزية، خاضعة، ضعيفة، شاحبة، ومحتجزة داخل تكوينها الجسماني. سلوكها اعتباطي، بديهي، يتعذّر تفسيره أو تعليله».

عندما يخلق بيرغمان شخصياته النسائية المدهشة، فإنه يتعامل مع أفضل وأقوى الممثلات في السويد (بل وفي السينما العالمية أيضاً): إنجريد ثولين، بيبي أندرسون، ليف أوَلمان، هارييت أندرسون، غونل ليندبلوم.

مع هؤلاء الممثلات الرائعات، خلق بيرغمان بعضاً من أعظم

الأدوار للنساء في تاريخ السينما. وفي هذا يقول: «أحب أن أعمل مع النساء لأنهن يمتلكن حساسية خاصة مرهفة. في الواقع، أنا أتأسف لعدم وجود نساء كثيرات يعملن في مجال الإخراج، واعتقد أن هذا شيءٌ جنوني».

الأسلوب.. كالسفينة القديمة

لأفلام انغمار بيرغمان خاصيات مميّزة نجدها في تلك الشظايا المستمدّة من سيرته الذاتية، وكذلك في تكرار توظيف المواقع ذاتها (الجزيرة مثلاً)، وتكرار وجوه الممثلين الرائعين، والاعتماد الدائم على عناصر فنية معيّنة، مثل مدير التصوير سفين نيكفست، والإصرار على استخدام أدوات فنية معيّنة، والتقليل من استخدام الموسيقى الخلفية أو إقصائها، والتوكيد على الأهمية الدرامية للأصوات الطبيعية ولحظات الصمت، ثم هناك النهايات المفتوحة، حيث الأسئلة المتروكة بلا أجوبة، أو التي لا توجد لها أجوبة، والمتفرج يكون حراً في استنتاج ما يراه وما يعتقده.

في حوار مع إنغمار بيرغمان، أجراه المخرج والناقد السويدي ستيغ بيوركمان، ونُشر في American Cinematographer، عدد أبريل 1972، ورداً على هذا السؤال: -هل لديك أفكار منتظمة ومتماثلة من فيلم إلى آخر، والتي تتكرّر في ما يتصل بطريقة عملك، وكيف تتخلّق أفلامك؟ أم أنها تتغيّر؟

رد بيرغمان قائلاً: «أسلوبي لا يتغير من فيلم إلى آخر. إني أملك منهجاً متنامياً بعناية ودقة، وقد أتخذ هذا المنهج شكلاً معيّناً عبر سنوات طويلة. في جزيرة فارو التي أقيم فيها، شاهدت يوما سفينةً قديمةً صُنعت منذ مئة عام. كانت جميلةً جداً، لكن أولئك الذين يملكونها يتحدثون أيضاً عن قدرتها العجيبة، التي تفوق الوصف، على مواجهة العواصف. السفينة صُنعت بالطريقة ذاتها التي صنعت بها جميع السفن منذ قرن: حسب قاعدة خاصة والتي تطورت بالطبع عبر قرون من التجربة، بحيث تتحمّل السفينة عوامل الطقس وحالات البحر المتقلبة والصارمة هناك. أستطيع الزعم بأني، من خلال عملي كمخرج سنوات طويلة، بنيت لنفسي سفينةً أستطيع بها أن أبحر خلال الصعوبات التي تواجه عملية الإخراج. لقد شيّدت لنفسي آلة عملية، منهجاً استخدمه من وقت إلى آخر. ومن الطبيعي أن يكون هذا المنهج مناسباً، في جميع الظروف، لمختلف المواضيع التي أعالجها في أفلامي».

أفلام بيرغمان ذات عمق فكري وثراء بصري. الخاصيات الشكلية الرائعة هي دائماً في خدمة المحتوى والمعنى.

أسلوبياً، بيرغمان يؤكد على أهمية الإضاءة والصوت وتكوين اللقطات، متفادياً التجريب الشكلي، ومعتمداً على اللقطات القريبة للوجوه. كما يستخدم الفلاش باك مراراً، ويوظف هذه الوسيلة للرجوع إلى الماضي، موحياً إما بالسلوان الذي توفره الذاكرة، أو لإظهار فخاخ ومكائد التذكّر.

الكاميرا.. العين الشهوانية

بيرغمان يتجاهل المؤثرات الخاصة، ولا يميل إلى استخدامها، مركزاً اهتمامه على الإضاءة التي يستخدمها لغايات جمالية، ويوظفها كوسيلة درامية بالغة التأثير، وللإيحاء بمرور الزمن.

تقنياً، أظهر بيرغمان براعة فائقة في توظيف اللغة السينمائية وعناصر الفيلم. وهو يشير إلى اهتمامه بالتقنية في هذا التصريح: «قبل أن أنجز فيلمي (المرفأ) في 1948 كنت أقوم باحتلال قسم الصوت والمعمل كلما سنحت لي الفرصة، وهناك اتعلّم قدر ما أستطيع كل ما يتعلّق بالصوت وتحميض الفيلم والطبع. تعلمت أيضاً ما يتصل بالكاميرا والعدسات المتعددة، بحيث لا يأتي أي تقنيّ ويتصرّف على هواه وحسب ما يشاء. لقد كنت اتعلّم كيفية تنفيذ الأشياء وفق ما أريد».

لذلك هو يمتلك مهارة تقنية لا يرقى إليها الشك.

في أفلامه الأولى، كان يجري تجارب متنوعة على استخدام

حركات كاميرا مركّبة. وهو في حديثه عن الكاميرا، في مقدمته لكتاب يحوي أربع سيناريوهات، 1960، يقول: «إني أتعامل مع آلة (الكاميرا) مصقولة، دقيقة، حساسة إلى حد يمكن لنا استخدامها لإضاءة النفس البشرية، على نحو لامتناه، بضوء أشد من أجل كشف جوانبها بأكثر الأشكال قسوة وعنفاً، ومن أجل ضم ميادين جديدة إلى حقل معرفتنا بالواقع. ولربما استطعنا أن نكتشف شقاً يتيح لنا أن ننفذ منه إلى نطاق الجلاء والقتامة، الضوء والظل، الكامن فوق الواقع».

في حلقة دراسية، أقيمت في 31 أكتوبر 1975، تحدّث بيرغمان عن الكاميرا وعلاقتها بالممثلين أثناء التصوير، فقال: «إذا كان الحدس وسيلتنا العقلية، فإن الكاميرا هي وسيلتنا المادية. أظن أن الكاميرا شهوانية. إنها من أكثر الآلات الصغيرة إثارةً وتهييجاً. بالنسبة لي، مجرد العمل مع مصوري سفين نيكفست، ورؤية الوجه البشري بالكاميرا، وبحركة زوم تقترب من الوجه، ومعاينة المشهد، ورؤية الوجه وهو يتغيّر، فإن ذلك يُعد من أكثر الأشياء سحراً وجاذبيةً. حركة الممثلين، في علاقتها بالكاميرا، مهمة جداً. إذا شعر الممثل أنه في وضع جيد، وضع منطقي، سيكون قادراً أن يؤدي وظهره إلى الكاميرا. على الكاميرا أن تكون أفضل وأقرب صديق للممثلين، وينبغي توفير حالة من الأمان والطمأنينة للممثلين أثناء تحريكنا للكاميرا. ينبغي أن يشعروا بأننا نوليهم العناية والرعاية».

إن حركات الكاميرا في أعمال بيرغمان، واستخدام زوايا الكاميرا، والإضاءة الدقيقة المدروسة، ليست مظاهر استعراضية أو حيلاً تقنية، إنما هي مندمجة في سيكولوجيا الشخصيات في لحظات معينة.

يقول بيرغمان (Sight and Sound, Sept. 2002): «عندما يتاح للكاميرا أن تلعب دوراً رئيسياً، وتصبح غايةً بذاتها، فإنني عندئذ أشعر بالقلق. هذا الشيء، التحريك المفرط للكاميرا، كان مثيراً للاهتمام في نهاية المرحلة الصامتة، حين أتاح المخرجون لحركات الكاميرا، تحت ضغط التهديد الذي مارسته الأفلام الناطقة، أن تصبح غالبة ومهيمنة أكثر. إن مخرجين، مثل مورناو وفون شتيرنبرغ وكينغ فيدور، حاولوا في تلك اللحظة العصيبة والأخيرة أن يمنحوا للفيلم لغته الخاصة. خذْ الألماني مورناو في فيلمه (الضحكة الأخيرة) أو (الشروق)، حين قام بتجارب مع الكاميرا لخلق تعبير أكثر شعرية وإيحائية. تلك كانت أفلاماً رائعةً حيث التصوير هو البؤرة الرئيسية».

بيرغمان يوظف الوسائل المسرحية، والكاميرا الخلاقة، في سبره للموضوعات الشخصية والاجتماعية. من خلال الصورة والصوت نجح في توصيل الحالات الباطنية للشخصيات ببراعة وإتقان.

يقول بيرغمان (The Drama Review, Fall 1966): «في العديد من الحالات، يعتبر البعض وضع الكاميرا وحركتها أكثر أهمية من الممثل، والصورة تصبح غاية بذاتها، لكن هذا لا يؤدي إلا إلى تدمير الأوهام، ويصبح مخرباً فنياً. من أجل أعطاء أكبر قوة ممكنة لتعبير

الممثل، يتعيّن على حركة الكاميرا أن تكون بسيطة، حرة، ومتزامنة تماماً مع الحدث. يجب أن تكون الكاميرا راصداً موضوعياً تماماً، وفي حالات نادرة يمكن أن تشارك في الحدث».

بيرغمان يفضّل استخدام اللقطات القريبة لتركيز الانتباه على الفوارق الدقيقة في وجه الممثل، ولإضفاء حميمية في تصوير الوجوه والأيدي. وهو بارع في تصوير الوجه الإنساني، وذلك من أجل أسر أو الإمساك بجوهر أحاسيس شخصياته. في هذه اللقطات القريبة تتريّث كاميرته عند الفم، العينين، والقسمات.

يصف جيل دولوز استخدام بيرغمان الرائع والاستثنائي للقطة القريبة للوجه باعتباره «توكيداً لالتحام الوجه الإنساني بالفراغ». مع هذه اللقطات القريبة، هذه اللحظات المديدة، لتفاصيل الوجه، يجد المتفرج نفسه مرغماً على مجابهةِ ماديةِ الوجه الغامضة، ودوره في توصيل الانفعالات والمشاعر. الكاميرا هنا تبدو كما لو تريد اختراق الوجه، والتغلغل إلى الداخل.

يقول بيرغمان (The Drama Review, Fall 1966): «اللقطة القريبة، المركّبة على نحو موضوعي، الموجّهة، والمؤداة بإتقان، هي أكثر الوسائل قوة وفعالية، الموجودة تحت تصرّف المخرج. في الوقت ذاته، هي أسطع برهان على جدارته أو عدم جدارته. إن نقص أو وفرة اللقطات القريبة تُظهر، بطريقة ليست عرضةً للشبهات، طبيعة المخرج ومدى اهتمامه بالناس».

بيرغمان يثبّت اللقطة القريبة على الوجه، لمدة طويلة من دون قطع، سامحاً لنا بحريّة تأمل وجه الممثل أو الممثلة عن كثب، وبخلق علاقة حميمية مع الوجه، فاحصين كلِ قسمة، كل عصب، كل تفصيلة، بل يمكن لنا اختراق البشرة لنغوص عميقاً في الداخل.

يقول فرانسوا تروفو: «لا أحد يقترب من الوجه الإنساني مثلما يفعل بيرغمان. في أفلامه الأخيرة، لا شيء هناك أكثر من أفواه تتكلم، وآذان تصغي، وأعين تعبّر عن الفضول والجوع والذعر».

وبيرغمان يصف مشهداً من فيلمه «برسونا»، حيث تتكلّم بيبي أندرسون في مونولوج طويل بينما ليف أولمان تصغي صامتة.

يقول: «لو نظرتَ إلى وجه ليف فإنك سترى بأنه يتورّم وينتفخ طوال الوقت. إنه آسرٌ.. شفتاها تنتفخان، عيناها تصيران أكثر قتامة وغموضاً، وهي كلها تتحوّل إلى نوع من الشراهة. ثمة لقطة جانبية لها، هنا، والتي لا تضاهى. بإمكان المرء أن يرى وجهها يتحوّل إلى ما يشبه القناع الحسّي، الفاتر، غير الودّي. حين أردنا أن نصوّر اللقطة، طلبت من ليف أن تحشد كل إحساسها في شفتيها. كان عليها أن تركّز وتكثّف كل حساسيتها وتضعها هناك. بإمكان المرء أن يضع إحساسه في أجزاء مختلفة من الجسد، بامكانه أن يستجمع انفعالاته في الإصبع، أو الإبهام، أو المؤخرة، أو الشفاه. من بين كل الأسطح، أو المظاهر الخارجية، الوجه هو الأكثر تعبيرية. إنه مرآة تكشف وتفشي الكثير. وبما أن الوجه يعكس أفكاراً ومشاعر، فإنه

ليس مجرد سطح، بل سطح عاكس. بالتالي فإن الوجوه، في الفيلم، هي بالتأكيد الأكثر قيمةً، معرفياً، من الأسطح الأخرى على الشاشة -الأشياء، المناظر، وغيرها- والتي لا يمكن أن تكون إلا نفسها».



في ما يتعلّق بتعامله مع الصوت:

قال بيرغمان ذات مرة أنه دوماً ينطلق من الصوت.. «إذا كنت تسمع الأشياء الصحيحة، فإنك أيضاً ترى الأشياء الصحيحة».

ويصوغ المعنى ذاته بشكل آخر، فيقول:

«كثيراً ما أرى مشهداً فأغمض عينيّ وأنصت.. لأن المشهد إن بدا صحيحاً وجيداً بالسماع فسيبدو جيداً للعين».

في موضع آخر (Encountering Directors, 1972)، قال: «أظن أن كل ما هو مسجل على شريط الصوت يجب أن يتمم الصورة. الأصوات، الجلبة، الموسيقى.. كلها متساوية. أحيانا أشعر بالتعاسة عندما لا أجد حلاً لمشكلة الصوت».

يوم التصوير: الفعل الجماعي

في حلقة دراسية، أقيمت في 31 أكتوبر 1975، تحدّث بيرغمان عن تحضيراته للتصوير، وعلاقته بالعاملين في الموقع، فقال:

«قبل يوم من التصوير، أعود إلى البيت مساءً. أجلس وأراجع السيناريو، عندما أقرّر ما أنوي فعله، أبدأ في رسم حركة الكاميرا ووضعها. أدوّن حركة الممثلين والكاميرا. بعد ذلك، في الصباح الباكر، عندما التقي مصوّري سفين، الذي عملت معه سنوات طويلة، لدقائق معدودة، خمس دقائق تقريباً، نفحص المشهد، أخبره عن فكرتي بشأن الأوضاع المختلفة للكاميرا والممثلين، وجو المشهد ككل. بعدها نستطيع أن نستمر اليوم كله. ليس من الضروري إجراء أي نقاش. سفين شخص مدهش. صامت جداً، خجول جداً. رجل لطيف. فجأة، أجد كل شيء هناك، من دون تعقيدات أو صعوبات، وبوسعي أن أنظر في عدسة الكاميرا، وكل ما أردته يكون هناك».

هل حقاً تبدو الأمور، وقت التصوير، سهلة ومريحة؟

بيرغمان يؤكد العكس (Take One 2, no. 1، أكتوبر 1968):

«مهما كان تحضيرك دقيقاً وجيداً، فإنك لن تعرف كيف سيبدو فيلمك بعد الانتهاء من تصويره. كما أنك لن تكون واثقاً من طابع وأسلوب العمل، مع أن هذا مهم جداً. عندما نبدأ في تنفيذ الفيلم، لا يكون الممثلون على معرفة كاملة بالفيلم.. مثلي تماماً. لذلك، في الأسبوع الأول، أرهق نفسي وأرهقهم بالعمل الشاق».

لكن هل يرتجل؟ هل يعتمد الارتجال كمنهج في العمل؟

يقول (المصدر نفسه): «المبدأ الأساسي لكل ارتجال يجب أن يكون الإعداد والتحضير. إن لم أحضّر، فسوف لن أتمكنَ من الارتجال. في حالة التحضير، أعرف أن هناك ما يمكن أن ألجأ إليه. ما أمقته هو انعدام الشكل. هذا يخيفني. من النادر أن ينقل انعدام الشكل، في العمل الفني، شيئاً مفعماً بالحيوية. أمرٌ جيد أن يتّحد الارتجال والتخطيط».

وهو يؤكد هذا الأمر في قوله: «أرتجل فقط حين تكون لديّ خطة. الارتجال لذاته أمر مستحيل».

ويقول أيضاً: «فقط الشخص الذي يكون مستعداً ومهيأ بشكل جيد، يحقّ له أن يرتجل».

وكمثال للارتجال الخلاق، يتحدّث بيرغمان عن المشهد الأخير من فيلم «الختم السابع»، ويقول: «المشهد الأخير، حين يرقص الموت مع من سيرافقهم في رحلتهم الأخيرة، صوّرته في اللحظات

الأخيرة. كنا قد حزمنا الحقائب للمغادرة، بسبب اقتراب عاصفة من المكان. فجأة أبصرت غيمةً غريبة. طلبت من مصوري غونار فيشر أن يجهّز كاميرته. ولأن عدداً من الممثلين عادوا إلى حيث كنا نقيم، فقد اتفقت مع بعض السائحين في الموقع أن يحلوا مكانهم، من دون أن يعلموا شيئاً عن محتوى المشهد. إن الصورة التي أصبحت مشهورة فيما بعد باسم رقصة الموت تحت الغيمة السوداء المظلمة، كانت نتاج ارتجال تم في بضع دقائق فقط. هكذا يمكن أن تحدث الأشياء في الموقع».

لكن كيف كان الحال في أول يوم تصوير في حياته، عندما باشر تصوير أول أفلامه؟

يقول بيرغمان (من كتاب: صور. حياتي في الفيلم، 1990): «لا زلت أذكر اليوم الأول من تصوير فيلمي الأول. كان حدثاً مرعباً تماماً. وشعرت وقتذاك برهبة خالصة. في الواقع، اليوم الأول من تصوير أي فيلم، يكون دائماً مشبّعاً بالتوتر والقلق والتوجّس. هكذا الحال دوماً، فيما يتعلّق بي، حتى آخر أفلامي.

لكن يومي الأول، أثناء تصوير أول لقطة من فيلمي الأول، كان أمراً مختلفاً تماماً. لقد قمت بتحضيرات دقيقة، وكنت على أتم استعداد. كل لقطة ومشهد كان مرسوماً بحرص وعناية، وكل زاوية كاميرا معدّة ومخطط لها سلفاً. نظرياً، كنت أعرف بدقة ما أريد فعله. أما عملياً، وعلى أرض الواقع، فقد مضى كل شيء مباشرةً إلى الجحيم.

ثمة مسرحية أسبانية كلاسيكية عن عاشقيْن تعرّضا بكل وسيلة ممكنة، إلى الانفصال والبقاء متباعديْن، حتى لا يتسنى لهما اللقاء. في النهاية، عندما سُمح لهما بأن يقضيا معاً ليلتهما الأولى كعاشقيْن، دخل كل منهما حجرة النوم عبر بابيْن منفصلين، لكن فجأة وقعا على الأرض ميتيْن.

هذا ما حدث لي في ذلك اليوم الأول. كان يوماً حاراً، أشد سخونة من الجحيم، فقد كنا نعمل في استوديو ذي سقف من زجاج. المصور غوستا روزلينغ، في ذلك الحين، لم يسبق له أن تعامل مع الإضاءة المركبّة والكاميرا الثقيلة، فقد أحرز الشهرة المهنية الهامة من خلال التصوير بكاميرا خفيفة، في مواقع خارجية، وفي عزلة مبجّلة. مساعده كان قليل الخبرة والتجربة. فنيّ الصوت كان كارثة متحرّكة. وبطلة الفيلم، داجني ليند، لم تكن ممثلة سينمائية، ولم يسبق لها الوقوف أمام الكاميرا، وكان الخوف يشلّ حركتها.

نتيجة تصوير ذلك اليوم كان أشبه بكابوس. اللقطات خارج البؤرة out of focus. الميكروفون مرئي في حافة الصورة. الممثلة تلقي حواراتها وكأنها على خشبة مسرح. المشاهد كانت من النوع الذي تشاهده في المسرح. باختصار، كان التصوير كارثة حقيقية.

لقد أدركت في الحال أنني وضعت نفسي في مجال لم استطع التحكّم فيه، والسيطرة عليه، على الإطلاق. وقتذاك رأيت بوضوح بارد نظرات الريبة في وجوه الأشخاص المحيطين بي.. لقد أدركوا

أني مخرج غير كفؤ وغير مؤهل. في مواجهة هذا الارتياب، وانعدام الثقة، تفجّر غضبي، ورحت أوجّه لهم الإهانات بعدوانية.

المخرج والممثل فيكتور سيوستروم، الذي كان يعمل مستشاراً فنياً في الأستوديو، أخذني ذات يوم في جولة خارج الأستوديو، وقال لي ونحن نتمشى: أنت تجعل مشاهدك مركّبة ومعقّدة أكثر مما ينبغي. لا أنت ولا مصوّرك قادران على حل تلك التعقيدات. صوّر الممثلين من الأمام، هم يحبون ذلك. لا تتجادل مع كل شخص. ذلك ببساطة يثير غضبهم، وعندئذ لا ينجزون عملهم على نحو جيد. لا تحوّل كل شيء إلى قضية كبرى، هذا سوف يخنق الجمهور».

لاحظ غودار، في مقالة له عن بيرغمان أن: «السينما فن (..) والفنان دائماً وحيد في موقع التصوير، كما أمام ورقة خالية. وبالنسبة لبيرغمان، أن يكون وحيداً يعني أن يطرح الأسئلة».

كيف يشعر بيرغمان وهو واقف وسط حشد من الفنيين في موقع التصوير؟

يقول بيرغمان (مقدمة كتاب أربع سيناريوهات، 1960): «العمل على السيناريو، لحظة الكتابة، شيء يحدث بينك وبين قلمك وأوراقك في زمن معيّن. الأمر يكون مختلفاً تماماً عندما تقف هناك أمام كل تلك الآلات الضخمة والوسائل الهائلة.

يستحيل عليّ أن أبيّن الطريقة التي بها يتنفّس الفيلم وينبض. غالباً ما أتمنى لو بإمكاني استخدام نوع من التنويت (تدوين العلامات

والرموز) والذي سوف يساعدني على تدوين كل ظلال ودرجات رؤيتي على الورق، إضافة إلى تسجيل البناء الداخلي للفيلم بوضوح.

ذلك لأنني، عندما أقف في جو الأستوديو المدمّر فنياً، ويداي ورأسي ممتلئين بكل التفاصيل التافهة والمبتذلة والمثيرة للسخط، التي ترافق إنتاج الفيلم، فإنني أبذل جهداً كبيراً لأتذكر كيف، في الأصل، رأيت وتوقعت هذا المشهد أو ذاك، أو ما هي العلاقة بين المشهد المصور قبل أربعة أسابيع والمشهد الذي أصوره اليوم. لو استطعت التعبير عن نفسي بوضوح، وبرموز جلية وصريحة، لكان بالإمكان التخلص من العوامل اللاعقلانية في عملي، ولاستطعت العمل بثقة مطلقة بحيث أقدر –في أية لحظة أشاء– أن أختبر العلاقة بين الجزء والكل، وأن أتحكم في الإيقاع ومتواصلية الفيلم.

إني أقف في عتمة الأستوديو السينمائي بضجيجه وحشوده، بقذارته وجوّه البائس، وأنا أتساءل بجدية: لم أنا متورط ومنهمك في هذا الشكل الأكثر صعوبة من الإبداع الفني. القوانين عديدة ومرهقة. يجب أن يكون لديّ في العلبة ثلاث دقائق من الفيلم الصالح للاستعمال كل يوم. يجب أن التزم بمواعيد التصوير، التي هي مضغوطة إلى أبعد حد. كما أكون محاطاً بأجهزة ومعدات تقنية والتي، بمكر شيطاني، تحاول أن تخرّب أفضل نواياي وأهدافي. باستمرار أكون على الحافة، أكون مجبراً على عيش الحياة الجماعية في الأستوديو. وسط كل هذا، يجب أن تحدث عملية حساسة والتي تقتضي هدوءاً وتركيزاً وثقةً بالنفس.

البساطة، التركيز، المعرفة الكاملة، الإتقان التقني.. كل هذا ينبغي أن يشكّل الدعامات التي تسند كل مشهد وكل مجموعة من اللقطات المتعاقبة. لكنها في ذاتها ليست كافية. لا تزال هناك حاجة إلى الأكثر أهمية: ومضةُ الحياة الحميمة، التي تظهر أو تخفق في الظهور حسب مشيئتها، الحاسمة والتي لا تُقهر. على سبيل المثال، أعرف أن كل ما يحتاجه المشهد يجب أن يكون معدّاً ومحضراً حتى التفاصيل الأخيرة، كل شعبة من التنظيم الجماعي لابد أن تعرف ما الذي ينبغي فعله بالضبط.

الأكثر أهمية، عندما يبدأ التصوير، أن يشعر جميع العاملين معي باتصال مباشر وواضح، وأن نلغي جميعاً نزاعاتنا وتعارضاتنا من خلال العمل. علينا أن ننطلق في اتجاه واحد لتحقيق الغرض الذي نصبو إليه: وهو خلق عمل فني. قد يفضي هذا أحياناً إلى جدال وخلاف، لكن كلما كانت مسيرتنا واضحة ومحددة، صار بلوغ الهدف أكثر يسراً.. هذا هو أساس إدارتي كمخرج.

أنا لا أعيد تصوير اللقطات كثيراً. عندما أقول إعادة تصوير اللقطة retake فأنا لا أعني اللقطات المتكررة للمشهد نفسه في اليوم نفسه، بل أعني تلك التي هي نتيجة لمشاهدتي نسخ التصوير في اليوم السابق، وعدم رضاي عما شاهدته.

البروفات على تصوير اللقطة take لابد وأن تكون منفّذة بدقة واتقان تقني، وأن يعرف كل شخص بالضبط ما يتعيّن عليه فعله.

بعدئذ تتكوّن اللقطة. من التجربة أعرف أن اللقطة الأولى غالباً ما تكون هي المناسبة، مثلما تكون الأكثر طبيعية، هذا لأن الممثلين يحاولون أن يخلقوا شيئاً. دافعهم الإبداعي ينشأ من التماهي الطبيعي. الكاميرا تسجل الفعل الباطني للخلق، والذي هو قلّما يكون قابلاً للإدراك بالنسبة للعين أو الأذن غير المدرّبة».

أثناء مقابلة له مع مجلة Playboy، عدد يونيه 1964، سُئل عن طبيعة التصوير اليومي، وطبيعة العمل في الموقع، فأجاب: «إنجاز العمل السينمائي اليومي يعني ثمان ساعات من العمل اليومي الشاق في سبيل تصوير ثلاث دقائق من الفيلم. وخلال تلك الساعات الثمان هناك ربما 10 أو 12 دقيقة من الخلق الحقيقي، إن كنت محظوظاً.. وقد لا تأتي تلك الدقائق. بعد ذلك، يتعيّن عليك أن تهيئ نفسك لثمان ساعات أخرى، وتصلي من أجل الحصول على تلك الدقائق العشر في هذه المرّة. كل شيء وكل شخص، في موقع التصوير، يجب أن يكون في تناغم وتساوق لإيجاد تلك الدقائق من الخلق الحقيقي. ينبغي أن تضع نفسك والممثلين في ما يشبه الدائرة المسحورة. أي حضور خارجي، حتى لو كان ودوداً للغاية، هو أساساً غريب ودخيل على العملية الحميمة الدائرة أمامه. في كل مرّة يوجد دخيل في الموقع، نجازف بامتصاص جزء من طاقة الممثل أو التقنيين أو طاقتي. لا يحتاج تدمير المزاج المرهف للانغمار الكلي في عملنا إلا لحركة بسيطة.

في شبابي، عندما كنت في الخامسة والعشرين من عمري، كنت

أتصرف بخشونة، بعنف، بعدوانية، في الموقع أو على خشبة المسرح. مثل كل الشباب، لم أكن واثقاً من نفسي. كنت طموحاً جداً. وعندما تفتقر إلى الثقة، وإلى الأمان، وتحتاج إلى توكيد نفسك، تصبح عدوانياً في محاولة إيجاد طريقك الخاص. ذلك ما حدث لي عندما كنت مخرجاً جديداً. الآن لا استطيع أن أتصرّف بتلك الطريقة لأنني سأفقد احترام الممثلين والفنيين. كل دقيقة من العمل اليومي لها أهميتها، ولا بد من توطيد حالة من الهدوء والطمأنينة والأمان في الموقع. المخرج هنا أشبه بالربّان، لكي يُطاع لا بد أن يكسب احترام الجميع».

في هذا الصدد، تجدر الإشارة إلى ما حدث لبيرغمان وفريقه أثناء تصوير فيلمه «الربيع البكر».. يقول (مقدمة كتاب أربع سيناريوهات، 1960):

«كنا في الإقليم الشمالي من دالارنا في مايو، الساعة السابعة والنصف من الصباح الباكر. الموقع هناك كان قاسياً، وكنا نصوّر بالقرب من بحيرة صغيرة في الغابة. كان الجو بارداً جداً، وبين الحين والحين، تتساقط كتل رقيقة من الثلج عبر سماء رمادية، حبلى بمطر خفيف. كنا نرتدي تشكيلة غريبة من الملابس: معاطف واقية من المطر، سترات من القماش المشمّع، سترات صوفية أيسلندية، معاطف جلدية، بطانيات بالية، سترات خاصة بالحوذيين، أردية من الطراز القديم. كنا جميعاً -الفنيون والممثلون- نتعاون في العمل وفي حفظ الأجهزة في أمكنة دافئة. فجأة صاح أحدنا وهو

يشير نحو السماء. عندئذ رأينا كُرْكياً يحلّق فوق أشجار التنّوب، ثم ظهر آخر، بعد ذلك رأينا عدداً من الكراكي تحوم فوقنا بمهابة على نحو دائري. جميعنا تخلّى عما كان يفعله، وركضنا صاعدين تلّةً مجاورة لرؤية الكراكي على نحو أفضل. مكثنا هناك لفترة طويلة نراقب، حتى اتجهت غرباً واختفت داخل الغابة. عندئذ قلت في نفسي: هذا ما يعنيه أن تصنع فيلماً في السويد. هذا ما يمكن أن يحدث، هكذا نعمل معاً مع معداتنا القديمة وأموالنا القليلة، هكذا نتخلى فجأة عن كل شيء حباً في أربع كراكي تحوم عالياً فوق الأشجار».

في ما يتعلّق بالتخطيط أو الرسم المسبق لتصوير تعاقب اللقطات، فإن مخرجاً مثل هيتشكوك قد صرّح (هكذا قيل) بأنه يرسم لقطات فيلمه على الورق بعناية فائقة إلى حد أنه يجد التصوير الفعلي لهذه اللقطات بمثابة عملية ميكانيكية (آلية) ومملّة. النشاط الخلاق يحدث في الرسم والتخطيط وليس التصوير الفعلي.

بالنسبة لبيرغمان، هو أحياناً يطبّق ما يفعله هيتشكوك، وأحياناً، كما يقول، يتعلّم أشياء جديدة عما ينبغي التعبير عنه، حين يكون الممثلون هناك، أمام الكاميرا، وهو يقوم بالتغييرات على نحو ملائم. بالتالي فإن النشاط الخلاق هو نامٍ، متطور، طوال الإنتاج.

يقول بيرغمان (Films and Filming, Feb. 1983): «عندما تنتهي من تصوير فيلمك تصبح جزءاً من الفيلم. لا يعود لديك حياة

شخصية، خاصة. وهذا غريب جداً. مع ذلك تتصرف بطريقة احترافية جداً. إنك تشعر بالخواء أو الكآبة لأربعة أو خمسة أيام بعد انجازك للعمل مباشرةً، بعدها تنسى كل ما يتعلق بالعمل. أنا أحاول أن أنسى في أسرع وقت ممكن».

في الموقع، كل شيء مخطط، ومنظم ومدروس بعناية ودقة.

يقول بيرغمان: «أن تصوّر فيلماً يعني أن تنظّم الكون كلّه».

الممثل الأميركي إليوت غولد، الذي عمل مع بيرغمان في فيلم «اللمسة» امتدح مهارات بيرغمان التنظيمية، الخالية من الأخطاء والعيوب.

ويعلّق بيرغمان قائلاً (نيويورك تايمز، 7 مايو 1981): «أتخذ كل قراراتي وفقاً لحدسي. أرمي رمحاً نحو الظلام. ذلك هو الحدس. ثم يتوجب عليّ أن أرسل جيشاً نحو الظلام للعثور على الرمح. ذلك هو الفكر».

في عملية التصوير، العملية الإبداعية، يؤكد بيرغمان على ضرورة توفر عناصر المتعة، الدُعابة، واللعب. يقول بيرغمان:

* الفن محض لعبة. نحن الفنانين نصور أكثر القضايا خطورة وجدية: الحياة والموت.. لكن كل ذلك مجرد لعبة.

* عندما يكون العمل الفني بعيدا عن المتعة الشخصية فإنه يفقد مبرّر خروجه إلى الضوء. ربما تعكس هذه الحقيقة ما يقوله

بعض الباحثين من أن المرأة لا تتألم عندما تلد، أي عندما تبدع، بل أنها تشعر بذلك الفرح الذي لا يستطيع كائن إنساني احتواءه».

* متعتي هي تحقيق أفلام عن حالات النفس البشرية والانفعالات التي تهزها بعنف، وعن الصور والإيقاعات والشخصيات التي أحتويها بداخلي.

* المتعة التي أحققها من وراء صنع فيلم هي غامضة بعض الشيء، لكنها ثابتة. أنا لا أعرف ما هو غرضي من صنع الأفلام. كما إني لن أستطيع يوماً أن أجيب عن هذا السؤال بأي قدر من اليقين. قد اتمكن من تبرير الفيلم بعد الانتهاء منه. شيء واحد أعلمه: إن المتعة التي أجدها في توضيحي موقفاً معيّناً هي التي تدفعني إلى القيام بما أفعل، المتعة في خلق حيّز وسطَ سديمٍ من البلبلة والدوافع المتناقضة، حيّز يتضافر فيه الخيال والرغبة في صرامة الشكل ودقّته على بلورة عنصر من عناصر تصوري للحياة: الرغبة اللامعقولة، التي لا تعرف أبداً الشبع والارتواء، في الاتصال بالآخرين وإقامة علاقات معهم، والمحاولات الخرقاء الرامية إلى تحطيم العزلة.



أخيراً، يعطينا بيرغمان مثالاً لمعجزة الخلق، لما يمثّله جوهر العملية الإبداعية، فيقول (Continental Film Review, March 1978): «كان الموسيقار برامز يسكن في شقة صغيرة. ذات يوم زاره شاب. كانت الغرفة باردة وفي فوضى تامة، وكان برامز يجلس وسط كومة من

البطانيات. دامت الزيارة ساعة واحدة. وأثناء خروجه، توقف الشاب في نهاية الرواق وأدار رأسه ليرى برامز وهو يتحرك من مكانه ويفتح خزانة ثم يتناول طبقاً فيه قطعة من السجق البارد ويشرع في الأكل واقفاً. بعد ذلك عاد إلى مكانه واستأنف تأليف واحدة من أجمل المقطوعات الموسيقية في العالم: القدّاس الألماني.

لا أعتقد أن برامز كان يفهم ما يعنيه هذا للشاب. لقد كان في غرفته الباردة، مع بطانياته وقطعة السجق، لكنه نقل كل هذا إلى موسيقى رائعة وخالدة.. بالنسبة لي، تلك هي المعجزة الحقيقية، المعجزة الإنسانية. إنها شيء ينتسب كلياً إلى برامز، إلى الفنان، إلى الإنسان».

التصوير.. واستنطاق الضوء

في البداية، وجد بيرغمان في المصور غونار فيشر الفنان الذي يمكن أن ينسجم معه، ويتعاون معه إبداعياً. فيشر جلب تدفقاً وسلاسة بصرية أكثر حدّة ودقة إلى المادة والتي تنصهر على نحو مثالي مع براعة بيرغمان في اللغة والأفكار وعمله مع الممثلين.

لقد ارتبط بيرغمان بعلاقة إبداعية طويلة ومثمرة مع غونار فيشر، الذي صوّر كل أفلام بيرغمان حتى العام 1960.

بدأ تعاون بيرغمان مع المصور سفين نيكفست منذ عملهما في فيلم «الربيع البكر» (1960)، علماً بأن نيكفست ساهم في تصوير مشاهد من فيلم بيرغمان «الليلة العارية» (1953) تحت إدارة فيشر. واستمرا في العمل معاً طوال عقود ثلاثة.

وقد صرّح نيكفست بأنه تعلّم الكثير عن أهمية الموقع والإضاءة الطبيعية من بيرغمان.. «في البداية، كنت خائفاً وقلقاً، عندما التقيت بيرغمان للمرة الأولى، فقد كان معروفاً عنه أنه المخرج الذي به مسّ

من الشيطان. لكن من اليوم الأول، عملنا معاً بشكل حِسن ومرْضٍ. ربما فهم أحدنا الآخر لأن كلينا ابن قسيس» (من مقابلة نشرت في كتاب Cinematography Screencraft، للمؤلف بيتر إيتدغوي).

ويعتقد نيكفست أن تجربة بيرغمان كمخرج مسرحي كانت عنصراً رئيسياً آخر في نجاحه كمخرج سينمائي.. «لأن بيرغمان عمل في المسرح، فقد كان مفتوناً بالإضاءة، وبكيفية استخدامها لخلق الحالة النفسية. أحد الامتيازات الفريدة للعمل مع إنغمار أنه يعمل مع عدد محدود من الممثلين، والذين يظهرون دائماً في أفلامه. مع مرور الوقت، صرت أعرف وجوههم عن قرب، وعلى نحو حميمي، وتعلّمت كيف أصوّر كل تفصيلة. إن تعلّم كيفية امتصاص الوجه للضوء يستغرق وقتاً».

تقول الممثلة ليف أولمان: «عندما نتحدث عن عبقرية إنغمار، وأهميته العظيمة، فإننا لا يمكن أن نتغاضى عن ذكر سفين نيكفست.. شاعر الضوء. لقد استعان بيرغمان بنيكفست بسبب انفتاحه ومرونته. استخدامه الفعال للإضاءة المتاحة، وأسلوبه التجريبي، كان مغرياً، وأدى إلى التعاون الخلاق بينهما. نيكفست جريء، وهو يتقاسم مع إنغمار الميل إلى التعويل على الحدس. نيكفست، رمبرانت السينما، هو رائد في استغلال الخاصيات التعبيرية للضوء».

إن تعاون بيرغمان طويل الأمد مع سفين نيكفست مكّن هذه الديناميكية من التجلي في الاستخدام المفرط لضوء النهار.

معاً طوّرا علاقة وافية، تتيح لبيرغمان ألا يقلق بشأن تكوين اللقطة حتى اليوم الذي يسبق التصوير الفعلي. في صباح يوم التصوير، يتكلم بيرغمان مع مصوره بإيجاز عن الحالة والتكوين الذي يأمله، ثم يدع نيكفست يمارس عمله، من دون مقاطعة أو تعليق، حتى مناقشة عمل اليوم التالي. إنهما يخططان معاً لكيفية إنجاز رؤية بيرغمان الأصلية، فيما يتعلق بالإضاءة وتكوين الصورة.

من خلال هذا التعاون المتواصل، الخلاق والمثمر، استطاعا أن يتوصلا إلى طرائق إبداعية عديدة في توظيف الإضاءة، وجعلها تحرّك القصة، وتعبّر عن المشاعر، وتفشي خبايا الشخصيات وأسرارها.

في التحضير لتصوير مشاهد من فيلم «ضوء الشتاء» (1963)، كان بيرغمان ومصوّره نيكفست يجلسان في كنيسة، في شمال السويد، لساعات كل يوم، فقط ليتمكّنا من رؤية كيفية تغيّر الضوء من الصباح إلى المساء يومياً.

عن هذا الحدث، يقول بيرغمان (Encountering Directors, Charles Thomas Samuels, 1972): «في الواقع، بدأ العمل الخلاق الحقيقي مع نيكفست في فيلم (ضوء الشتاء) عندما شرعنا معاً في استنطاق الضوء. من الصباح الباكر وحتى المساء كنا نمكث في تلك الكنيسة وندوّن كل تدرّج وتعاقب للضوء. إن شغفنا المشترك -وأشعر أن هذا يحدث حتى على خشبة المسرح- كان في خلق الإضاءة: ضوء ووجوه تحيط بها الظلال.. هذا هو ما يأسرني».

أيضاً تحدّث سفين نيكفست عن اليوم ذاته الذي قضياه، هو وبيرغمان، في الكنيسة القديمة والكبيرة، منذ الصباح الباكر وحتى إظلام الليل. كانا يراقبان حركة الضوء وتحولاته، ويلاحظان انتقال الضوء عبر زجاج النوافذ المبقع، بينما يرسم بيرغمان مشاهد فيلمه الذي كانا على وشك تنفيذه. كان لهذا ميزة عملية في تخفيض الإضاءة والمولّد إلى الحد الأدنى. وأضاف قائلاً إن جلوسه مع بيرغمان وحدهما في الكنيسة كان له أثر عميق في نفسه.

يقول سفين نيكفست: «نادراً ما يخصّص المرء وقتاً كافياً لدراسة الضوء.. علماً أن الإضاءة مهمة كما الحوارات التي يلقيها الممثلون، أو التوجيهات التي يقدّمها المخرج لهم. الإضاءة جزء متمّم للقصة، ولهذا السبب لا بدّ من وجود تنسيق تام بين المخرج والمصور. الإضاءة صندوق متين لحفظ النفائس.. ما إن تكون مفهومة كما ينبغي، فإن بمقدورها جلب بُعدٍ آخر للوسط. (..) بعملي مع إنغمار، تعلمت كيفية التعبير بالإضاءة عن الكلمات الواردة في السيناريو، وجعلها تعكس الفوارق الدقيقة في الدراما. الضوء أصبحت شغفاً مهيمناً في حياتي».

أما بيرغمان فيقول (Film Comment, March/April 1981): «الضوء يأسرني دائماً. كل تجاربي البصرية مرتبطة بالضوء. علاقتي بسفين نيكفست مبنية على تجربتنا مع الضوء.. لتقرير أي إضاءة علينا أن نستخدم في كل مشهد».

إن التعاون بين بيرغمان ونيكفست (الذي يُعد واحداً من أعظم المصورين في السينما العالمية، وأكثرهم تأثيراً) هو التعاون الأشهر والأقوى بين مخرج ومصور في تاريخ السينما.

اللون.. حسيّة المعنى

عبر سنوات طويلة، آثر بيرغمان تصوير أفلامه بالأسود والأبيض، لأن ذلك فعال أكثر في التوكيد على التفاصيل، وعلى التباين، الذي كان يريد التعبير عنه.

يقول (Encountering Directors، 1972): «أفضّل التصوير بالأسود والأبيض، الألوان ليست صادقة. بالأسود والأبيض تستطيع أن تخلق اللون نفسه. الخيال، كذلك، مخلوق بالأسود والأبيض».

وكان متردداً في استخدام الألوان. حتى العام 1963، عندما شرع في استخدام الألوان، مع فيلمه «كل هؤلاء النسّوة». وهو لم ينتقل إلى الألوان بصورة نهائية، بل أخذ يتأرجح بين الأسود والأبيض والألوان.

يقول (Take One 2, no. 1، أكتوبر 1968): «الألوان مثيرة للاهتمام. لقد اكتشفت أن الجيل الجديد لا يجد ما هو مثير ومحفّز في

الفيلم إن لم يكن مصوّراً بالألوان. لكن مضى زمن طويل لم أشاهد فيه فيلماً ملوناً قادراً على إلهامي والتأثير فيّ. نعم، أثارت أنييس فاردا إعجابي الشديد باستخدامها الألوان في فيلمها Happiness.. شعرت بأن الألوان، في هذا الفيلم، حسيّة بعمق. الألوان تكون أفضل حين لا تكون ألواناً. قد يبدو كلامي هذا مبتذلاً، لكنها الحقيقة».

بعد ذلك صوّر بالألوان، وجعلها فعالة ومؤثرة، وكان مبدعاً في ذلك إذ كانت النتائج مبهرة.

يقول بيرغمان (المصدر نفسه): «أمر فاتن وآسر أكثر أن تصوّر بالأسود والأبيض، وأن تجبر الآخرين على تخيّل الألوان. في البداية كان استخدام الألوان موجعاً، لكنني صرت أميل إلى ذلك.. صار استخدام الألوان أكثر حسيّة، بعد أن تعلمنا كيف نوظفها».

وفي موضع آخر (كتاب: Images, My Life in Film, 1990) يقول: «عندما بدأنا، أنا وسفين نيكفست، في التصوير بالألوان، قمنا باختبار كل ما يمكن فحصه واختباره، ليس فقط المكياج والشَعر والملابس، بل كل مادة، غطاء، تنجيد، كل بوصة من مواد صنع السجاد. كل شيء كان تحت السيطرة حتى التفاصيل الأخيرة. كل ما خططنا لاستخدامه في اللقطات الخارجية خضع أيضاً للفحص والاختبار. الشيء نفسه ينطبق على المكياج في المواقع الخارجية».

وهذا يشمل أيضاً الاستخدام التعبيري للون في تصميم المناظر.

في 1972) نجد الاستخدام المكثف
للون الأحمر كعنصر تصويري حافل بالمعنى. ولقد سبق لبيرغمان
ونيكفست استخدام الأحمر على نحو رائع في «آلام أنّا» (1969).

المونتاج.. حسّية الإيقاع

على الرغم من أن بيرغمان يضع الخطوط الكبرى بعناية، أي يرسم تعاقب أوضاع الكاميرا، قبل التصوير، إلا أنه يقضي ستة إلى ثمانية أسابيع في عملية مونتاج الفيلم.

يقول بيرغمان:

* المونتير أوسكار روزاندر، بعد فيلمي الأول، علّمني أسرار المونتاج، وأطلعني، من بين أشياء أخرى، على الحقيقة الأساسية: أن المونتاج يحدث أثناء تصوير الفيلم نفسه، وأن الإيقاع يتخلّق في السيناريو. أعرف أن العديد من المخرجين يتبنون الرأي المعاكس، لكن بالنسبة لي، تعاليم أوسكار كانت أساسية.

* المونتاج من العناصر الأساسية. إنه الإيقاع والعلاقة بين الصورة والأخرى. البعد الثالث الحيوي الذي بدونه يكون الفيلم مجرد نتاج صناعي كاسد. هنا لا أستطيع أن أقدّم مفتاحاً، كما في المقطوعة الموسيقية، أو فكرة محدّدة لدرجة السرعة التي تقرّر علاقة

العناصر المتضمنة. يستحيل عليّ التعبير عن الطريقة التي بها يتنفس الفيلم وينبض (The Drama Review, Fall 1966).

* حين أصوّر، أعرف بدقة كم سيستغرق طول المشهد، لأن بداخلي ضرباً من الإيقاع أحاول أن أعيد تشكيله (Encountering Directors, Charles Thomas Samuels, 1972).

* غالباً ما يحدث لي أن أتخيّل مونتاج الفيلم في الوقت الذي تكون الكاميرا في ذروة عملها. أما اللقطات الانتقالية والمتداخلة فأصممها بينما أكون منهمكاً في التقطيع التقني للسيناريو وأثناء العمل مع الممثلين. وما إن أنتهي من التقطيع حتى أكفّ عن النظر إليه حتى عشية موعد تصوير المشهد، هنا أعود وأقرأ النص وأجري التعديلات وألغي بعض جمل الحوار. وفي صباح اليوم التالي التقي العاملين في الأستوديو، ويحدث أحياناً أن أغيّر جزءاً من الحوار حتى لو كان الممثلون قد حفظوه غيباً.

* عندما أشارك في مونتاج أفلامي، لا أشعر بنفور من عملية التقطيع، ولا تنتابني مشاعر الحب - الكراهية التي تنتاب بعض المخرجين أثناء قيامهم بمونتاج أفلامهم. أخبرني ديفيد لين، ذات مرّة، أنه لا يطيق عملية التقطيع، وأنها حرفياً تسبّب له الغثيان. شخصياً لا أشعر بذلك على الإطلاق. في هذه الحالة، أنا لست عصابياً (Playboy, June 1964).

التمثيل.. وجوهٌ كثيرة، أدوارٌ لا تحصى

مبكراً، أدرك إنغمار بيرغمان أنه لكي ينجز رؤيته الفنية، يحتاج إلى مجموعة محدّدة من الممثلين البارعين جداً، الأوفياء، يستطيع أن يعوّل عليهم، ويعمل معهم بانتظام. هكذا فعل جون فورد. ومثله طوّر بيرغمان فرقة من الممثلين يؤدون شخصيات أفلامه، وأعماله المسرحية أيضاً.

هكذا عمل بيرغمان، لسنوات طويلة، مع فريق ثابت ومرن من الممثلين والممثلات، من بينهم: غونار بيورنستراند، ماكس فون سيدو، إيرلاند جوزيفسون، هارييت أندرسون، بيبي أندرسون، ليف أولمان، إنجريد ثولين، غونيل ليندبلوم.

بيرغمان اعتمد على قوة الأداء، عند هذا الفريق، في خلق تشكيلة هائلة من الأدوار الرائعة، والشخصيات الثريّة، القادرة على أسر اهتمام الجمهور، وخلق التفاعل معهم. ومع هؤلاء أقام علاقة حميمة ووثيقة للغاية عبّرت عنها الممثلة إنجريد ثولين ذات

مرة أثناء مخاطبتها لبيرغمان لحظة تصوير أحد المشاهد، قائلةً له: «عندما تتحدث إليّ فإنني لا أفهم شيئاً مما تريد أن تقوله، لكن عندما لا تتكلم معي أفهم تماماً».

وبيرغمان يؤكد ذلك بقوله: «إن نبرة صوت أو نظرة أو إبتسامة قد تقدّم للممثل عوناً أفضل من أي تحليل ثاقب ونافذ».

عن عمله مع الممثلين وتعامله معهم، يقول بيرغمان:

«أعمل مع الموهوبين من الممثلين والممثلات. من الممتع بالنسبة للمخرج أن يعمل مع الموهوبين. القاعدة الأولى هي أن نخلق الثقة بيننا. حتى لو كان لديك صعوبات مع السيناريو فمن الضروري أن تحيط الممثلين بجوّ من الأمان والطمأنينة. لديّ معرفة جيدة بالممثلين العاملين معي. اتصالنا وثيق جداً. أعرف كم عدد الأدوار التي يحملها كل منهم داخل ذاته. أحياناً الممثلون أنفسهم لا يعلمون أن باستطاعتهم تأدية أدوار معيّنة كتبتها، لكنهم يظهرون لي الأدوار التي يحتوونها دون إعلامي بذلك. من الرائع أن تكون محاطاً بهذا العدد من الممثلين، بهذا العدد من الأدوار غير المكتوبة. الممثلون، طوال الوقت، يعطونك المادة من خلال وجوههم، حركاتهم، نبراتهم.

شيئاً فشيئاً، تمكّنت عبر السنوات العديدة، من تكريس تقنية عمل شخصية مع الممثلين. في منزلي أقوم بالتحضير للتصوير، بكل ما في العمل من تفاصيل. هناك أتصوّر شكل المشاهد والديكورات

وفحوى اللعبة بشكل عام. في ذهني، كل العناصر تكون جاهزة دائماً، وما إن أصل إلى الأستوديو مع الممثلين حتى يحدث لي أن اندفع إلى تغيير المشهد بأكمله إنطلاقاً من البروفة الأولى، من جملة جديدة، من رنّة صوت أحد الممثلين، من حركةٍ، من تعبيرٍ ما. أشعر في داخلي بأن النتيجة سوف تكون أفضل، لكنه أمر لا يجب التحدث عنه صراحة فيما بيننا.

مبدئياً، وفي ما يتعلق باختيار الممثلين والتدريبات، غالباً ما اتصرف وفقاً لحدسي. من السخف مناقشة الممثل في مشاعره وميوله. يتعيّن عليّ أن أوفّر للممثل تعليمات تقنية متكاملة وواضحة جداً.

لا أشرح السيناريو أو الشخصيات للممثلين، بل أقدّم لهم بعض الإشارات أو الإيحاءات بين حين وآخر.. مجرد كلمات قليلة لخلق الثقة وتحقيق الإتصال معهم».



فيما يلي نماذج من توجيهات بيرغمان إلى الممثلين، أثناء تصوير فيلمه «صرخات وهمسات»، لنلاحظ مدى تركيزه على التفاصيل الصغيرة والدقيقة في الأداء:

- ليف.. ارفعي حاجبك قليلاً.. قليلاً فقط. نعم، هكذا.. ممتاز.

- والآن عليك أن تسترخي. ميلي إلى الوراء قليلاً.. والآن إلى الأمام.. ارفعي كتفك اليسرى قليلاً.. هذا جيد.

- هارييت.. إنك تقاومين الاستيقاظ من النوم. امكثي راقدة هناك لفترة وأنت مغمضة العينين.. نحن نعلم أنك مستيقظة. إننا نشعر بذلك. إنها اليقظة المروّعة التي تريدين تجنّبها إلى حدٍ ما، بعد ذلك، حين تنظرين، فجأة، بعينين مفتوحتين على سعتيهما، فإنك تحدّقين كما لو أنك بلا أجفان.

- كل شيء فيه يثير اشمئزازك. حين تنظرين إليه، عليك أن تخفضي تحديقتك بحيث لا يرى ذلك الإحساس بالاشمئزاز. إنك تخشين أن تكشف التحديقة الكثير.

- ما هو مهم هنا هو إيقاع الحركات. ليف، كوني حذرة في استخدام زوايا الفم.



لقد تحدثت ليف أولمان كثيراً عن بيرغمان في كتابها «تحولات» changes فقد كانت صديقته وممثلته الرئيسية لسنوات.. ومن ضمن ما قالته:

«أن أعمل مع بيرغمان يعني أن أقوم برحلة اكتشاف داخل ذاتي، أن أكون قادرة على تحقيق كل الأشياء التي حلمت بها وأنا فتاة.

أثناء العمل في فيلم برسونا، أول أفلامنا معاً، وجدت أنها المرة الأولى التي التقي فيها مخرجاً سينمائياً يدعني أكشف النقاب عن مشاعر وأفكار لم يدركها أحد غيره من قبل. مخرج يصغي

في صبر، وسبّابته على صدغه، والذي يفهم كل ما كنت أحاول التعبير عنه. إنه العبقري الذي خلق مناخاً فيه كل شيء يمكن أن يحدث.. حتى تلك الأشياء الخاصة التي كنت أجهل وجودها. إني أشعر، على نحو جلي، بما يريده مني. وفيه أتعرّف على نفسي. إن النساء اللواتي يخلقهن، اللواتي أنظر إليهن ككائنات حقيقية، يصبحن جزءاً طبيعياً مني، بعيداً عن الاعتقاد أنها خُلقت على شاكلتي. حتى عندما يرشّحني لدور يبدو غريباً عني وغير مألوف بالنسبة لي، فإنني أعرف أنه، أثناء كتابته للدور، كان يدرك أنني استطيع فهم الشخصية، وأن لديّ تراكماً من الخبرة والتجربة يمكن الاستفادة منها في توضيح أو الكشف عن تجارب الشخصية. إن أفضل ما في علاقتنا هو أننا أحياناً نفاجئ بعضنا البعض. إن بيرغمان يتحدث كثيراً عن ضرورة وأهمية توفر الأمان، وكيف أنه فجأة يصير خائفاً حين يشعر بفقدان الإتصال بالممثل، وانعدام الإهتمام الخاص بينهما. عندئذ تصبح الأمور منغلقة وثقيلة الوطأة. في لحظات كهذه يمكن للمرء أن يشهد إحدى نوبات الغضب التي تنتابه».



بيرغمان من المخرجين الذين ينظرون إلى الممثل كعنصر خلاق ومستقل. مهتمين في المقام الأول بتكوين علاقة حميمة مع الممثلين، وبتأسيس مناخ إبداعي معهم، وهم يكتفون بتقديم بعض الحوافز والاقتراحات إليهم.

يقول: «شيء واحد يحظى لديّ بكل الأهمية.. هو أن الممثل كائن خلاق، وما على حدسك إلا أن يكتشف كيف يطلق سراح الطاقة الخلاقة فيه. لا أستطيع أن أشرح كيف يحدث ذلك، فلا علاقة للأمر بالسحر، إنما ذلك يرتبط إلى حد كبير بالتجربة».

علاقة بيرغمان بالممثلين ليست ذهنية أو قائمة على التحليل، بل تعتمد أساساً على الحدس. وهو يؤسس علاقته بالممثلين، قبل كل شيء، على الاحترام والثقة، إنه يخلق عالماً محكماً من الأمان والطمأنينة للممثلين، سواء في الأستوديو أو المواقع الخارجية الضاجة. يقول: «العمل مع الممثلين عملية حساسة وتقتضي هدوءاً وتركيزاً وثقة».

معروف عن بيرغمان أنه لا يميل إلى الإفراط في توجيه الممثلين أو تقديم شروحات مسهبة وتحليلات مستفيضة. هو يبني صوراً دقيقة جداً للممثلين في كل مشهد وحالة. وإحساسه بالإيقاع، بنبرات الصوت ولحظات الصمت القصيرة، لا يخذله أبداً. يقول: «لا ينبغي للمخرج أن يغمر الممثل بالتوجيهات والتعليمات، بل أن يحدّد غاياته في اللحظات المناسبة. كلماته يجب أن تكون قليلة، فالتحليل الفكري لا يساعد كثيراً الممثل في أدائه. التوجيهات الدقيقة وبعض التصميمات التقنية هي ما يحتاجها الممثل، دون زخارف أو استطرادات. كلما قلّت المناقشات والأحاديث والشروحات، ازدادت الألفة والصمت والفهم المشترك والإخلاص الفطري والثقة».

الوجه الإنساني، بالنسبة لبيرغمان، هو الكانفاس الذي يعكس كل الدراما الإنسانية في عرضه العاري تماماً. الوجه حلبة عليها تدور الدراما الإنسانية. بيرغمان يرصد باهتمام ودقة الوجه الإنساني. الصراعات والتعارضات والتباينات تكشف نفسها على الوجوه. وكاميرا بيرغمان تقترب من الوجوه كما لو ترغب في اختراقها. البؤرة تتركّز عليها.

يقول: «اعتقد أن تصوير الوجه الإنساني سينمائياً جلب لنا الشيء الأكثر روعةً الذي يمكن أن نراه في الفن.. أعني، الوجه الإنساني وهو في حركة. إننا نجلس هناك، وبوسعنا أن نرى آلاف العضلات حول العينين، حول الشفتين. بوسعنا أن نرى مسار الدم، في ذهابه وإيابه، في الوجه. أنا مفتون بالوجه الإنساني. أرغب في تأمل ودراسة هذا الوجه. وعلى الخلفية أن تكون هادئة، وأن تصمت».

بيرغمان ممسوس بالمظهر الذي يبدو عليه وجه الممثل، وهذا المسّ هو ما يؤكد براعة بيرغمان. عن الوجه يتحدث ويقول:

* الوجوه من الأشياء البارزة والمهمة. الوجه الإنساني من أكثر الأشياء حضوراً كمادة للتصوير السينمائي. النظر إلى وجهٍ ما هو أمر حسّي وفاتن.

* هناك العديد من المخرجين الذين ينسون أن عملنا في السينما يبدأ مع الوجه الإنساني. بإمكاننا الاستغراق كليا في جماليات المونتاج، بإمكاننا وضع الأشياء والطبيعة الساكنة في إيقاع رائع،

بإمكاننا تكوين صورة جميلة وأخاذة للطبيعة.. لكن الاقتراب من الوجه الإنساني هو بلا شك السمة والخاصية المميِّزة للفيلم. (The Drama Review, Fall1966).

* خلف كل وجه، هناك وجوه أخرى عديدة. وجه الممثل يمنحك، في تركيز هائل، سلسلة كاملة من الوجوه، ليس في لحظة واحدة، بل في لحظات مختلفة من الأداء، أو أحياناً خلال لقطة قريبة مديدة. في كل ثانية يعطيك الممثل انطباعاً مختلفاً، غير أن تتابع اللقطات سريع جداً إلى درجة أنك تقبلها كلها كحقيقة واحدة. (Encountering Directors, Charles Thomas Samuels, 1972).

في حلقة دراسية، أقيمت في 31 أكتوبر 1975، تحدّث بيرغمان عن علاقته بالممثلين:

* نحن المخرجين، لا يجب علينا أن ننسى أننا نقف خلف الكاميرا، بينما يقف الممثل أمامها عارياً، وروحه عارية. إنه يولينا ثقته المطلقة، وعلينا امتلاك حس المسؤولية الهائل. بحوزتنا شيء رائع جداً: في متناول يدنا شخص نستطيع تدميره أو مساعدته في عمله الإبداعي. ليس صعباً أبداً أن تكون خلف الكاميرا، لكن التحدي الأكبر، الصعوبة الدائمة، أن تكون أمام الكاميرا مع وجهك وجسدك وكل القيود التي تكبّل روحك، وتلك التي تشعرها تكبّل وجهك وحركاتك. لا يجب أن نكذب على الممثلين. علينا أن نكون صادقين معهم على نحو تام.

* علينا أن ندرك بأن أفضل وسيلة تعبير يتمتع بها الممثل هي نظرته. واللقطة القريبة، المركّبة موضوعياً، والموجّهة والمؤداة بإتقان، هي أكثر الوسائل قوة وفعالية بالنسبة للمخرج، وفي الوقت ذاته، هي أسطع برهان على جدارته أو عدم جدارته.

* أحاول تصوير اللقطة مرّة واحدة، أو مرتين، أو ثلاث مرّات. وعادةً نحضّر للتصوير بطريقة تجعلنا نبدأ التصوير والممثل يعرف تماماً، وبدقة، ما الذي يتعيّن عليه فعله، وفي الوقت نفسه، لديه شيء من الحرية في الأداء.

* من التجربة أعرف أن اللقطة الأولى غالباً ما تكون المناسبة، والأكثر طبيعية، ذلك أن مع اللقطة الأولى يحاول الممثلون خلق شيء ما، هذا الحافز الخلاق يوفّر شرارة حياة. الكاميرا تسجل فعل الخلق الداخلي هذا، والذي هو بالكاد يمكن ادراكه بالعين أو الأذن غير المدرّبة. إنه مسجل ومحفوظ في الفيلم الحساس وعلى شريط الصوت. أعتقد أن هذا الفعل المفاجئ للخلق الذي يقوم به الممثل هو الذي جعلني استمر في تحقيق الأفلا
بالسينما.

* الأكثر أهمية هنا هو الأذن. حاسة السمع. الإصغاء إلى المخرج، الإصغاء إلى الممثلين. أن يستمع الواحد إلى الآخر.

الموسيقى.. اللغة الأكثر كمالاً

الموسيقى من بين المؤثرات الهامة والمهيمنة في حياة بيرغمان ومسيرته الفنية. كان يشير مراراً إلى الأهمية القصوى للتجربة الموسيقية في تطوره الشخصي والفني. كما يؤكد أن الوجود الإنساني، بصورة عامة، بحاجة ماسة إلى الموسيقى التي، من بين كل الفنون، قد تكون الأكثر اكتنازاً بالمعنى روحياً. حسب ملاحظة بيرغمان، قد يكون الرسم مرْضياً لكنه ليس ضرورياً، بينما الموسيقى ضرورية على نحو قاطع. وهو يشير باستمرار إلى الموسيقى بوصفها وسيلة اتصال، ومواساة، ومصدراً للمعنى في استبطانه التام كفنان وكائن روحاني.

إن مسألة الاتصال، احتمالاته وحدوده، يصوغها بيرغمان، بشكل عام، كمعضلة لغة، خطاب، كلمات. في بعض السياقات، كان بيرغمان يعتبر الموسيقى صيغة بديلة للمقابلة. من المثير للاهتمام أنه، في محاولاته لتعريف الفن السينمائي في علاقته بالأشكال الفنية الأخرى، يجد أن الصلات الأقرب ليس مع الدراما أو الرواية أو

الرسم، بل بالأحرى مع الموسيقى. وهو يؤكد أن الموسيقى قادرة على الاتصال في المستويات الأعمق من النفس.

يقول بيرغمان (مقدمة كتاب أربع سيناريوهات 1960): «ليس ثمةَ شكل فني له من الصفات المشتركة مع السينما كما الموسيقى. الأفلام، مثل الموسيقي، تؤثر في المشاعر على نحو مباشر، وليس عن طريق العقل والفكر. والفيلم، في الدرجة الأولى، هو الإيقاع. إنه شهيق وزفير في تتابع مستمر. منذ طفولتي والموسيقى تشكّل مصدراً عظيماً للتحفيز والإثارة وإعادة الخلق. وغالباً ما أختبر الفيلم أو المسرحية موسيقياً».

وفي حوار له مع بريجيتا ستين، نُشر في Saturday Review، صرّح بيرغمان قائلاً: «أجد أن من الأسهل مقارنة الفيلم بالموسيقى. في الفيلم الخالص والموسيقى الخالصة ثمة إحساس يمضي مباشرة إلى المستوى الأعمق».

الفيلم والموسيقى، في نظر بيرغمان، عنصران متصلان على نحو يتعذّر فصمهما. لقد أشار إلى فيلمه «الختم السابع» بوصفه موشحة دينية.

كما قال مرّةً، بعد أن استمع إلى كونشرتو البيانو الثالث لبارتوك: «أود أن أخلق أفلامي بالطريقة التي يخلق بها بارتوك موسيقاه». وتم وصف فيلمه «عبر مرآة داكنة»، وفق الاصطلاح الموسيقي، بأنه عبارة عن تنويع على المقطع الختامي من اللحن.

بيرغمان يصف النوتات الموسيقية بكونها «العلامات الأكثر كمالاً». ويؤكد «أن الفيلم نفسه هو موسيقى». وفي فترة لاحقة من مسيرته السينمائية، عندما سئل (كتاب: Encountering Directors, Charles Thomas Samuels 1972) عن سبب إقلاله في استخدام الموسيقى في أفلامه، أجاب قائلاً: «لأنني اعتقد أن الفيلم نفسه هو موسيقى، ولا يمكنني أن أضع الموسيقى داخل الموسيقى».

يقول الناقد مايكل بيرد (Kinema، ربيع 1996): «مفهوم الاتصال الأعمق يتضمن في تعريف الحساسية الموسيقية التي تؤكد، بصورة متساوية، أدوار الأداء والاستماع والتمثيل والاستجابة. الموسيقى هنا هي الموضوع والشكل معاً. ومن المهم إدراك أن الموسيقى كانت دائماً الأرفع والأسمى في مفاهيمية بيرغمان. إنه يستلهم أفكاره وصوره من عدد من الأعمال الموسيقية. بالتباين مع الكلمات، التي يعتبرها بيرغمان من العقبات التي تعوق أي اتصال حقيقي، تأتي الموسيقى القادرة على تحقيق مثل هذا الاتصال بين الذوات عند مستوى عاطفي أكثر امتلاءً».

لقد أشار بيرغمان، في إحدى مقابلاته، إلى الصعوبة التي يواجهها مع الكلمات، في حين يرى أن العلامات الموسيقية، التي يستخدمها الموسيقيّ، تكون أكثر كمالاً من أي علامة أو لغة توجد بين الخالق والمؤدي. وهذا قريب من تعبير فيكتور زوكركاندل القائل إن «الكلمات تفرّق، والعلامات الموسيقية توحّد».

للموسيقى الكلاسيكية (باخ، موزارت، بيتهوفن وآخرون) حضور قوي في أعماله. عن أهمية الموسيقى، وضّح بيرغمان رأيه في قوله: «طوال حياتي، الموسيقى بالنسبة لي كانت أساسية كما الطعام والشراب.. الموسيقى مصدر عظيم للقوة».

كما أن العديد من شخصيات بيرغمان من الموسيقيين. عازف البيانو الأعمى في Night is my Future، عازف الكمان المكافح في To Joy، الأم والابنة في «سوناتا الخريف»، عازف التشيلو وابنته في «السربنده». وهناك أفلام تطمح إلى توظيف البناء الموسيقيّ: ابتسامات ليلة صيفية، السربنده. أو تأخذ إلهامها من أعمال موسيقية: «ضوء الشتاء»، وفيلم «الصمت». أما «الفلوت السحري» فهو معد مباشرة عن أوبرا موزارت. وهو يصف أفلامه بتعبيرات أو مصطلحات موسيقية.

في حوار مع ستيغ بيوركمان، نُشر في American Cinematographer، عدد أبريل 1972، ورداً على سؤال عن منابع الأفكار ومن أين يستمدها، يقول بيرغمان: «الأفكار الأخرى قد تنبثق من حلمٍ ما أو من مقطوعة موسيقية. بضع حركات من مقطوعة موسيقية. فكرة فيلم (الصمت)، مثلا، استوحيتها من كونشرتو لبارتوك. فيلمي (ضوء الشتاء) من سيمفونية الترنيمة المقدّسة لسترافنسكي.. لا أعرف كيف، الموسيقى أحيانا تخلق توتراً، حالة معينة. إنها تحرّر شيئاً يجاهد للبروز والتعبير عن نفسه.. وهذا الشيء يأخذ وقتاً طويلاً حتى يتجسد في كلمات».

ذات مرّة قرّر بيرغمان أن يتفرّغ عاماً لدراسة باخ وموسيقاه. هذا يدلّل على مدى أهمية موسيقى باخ لفن وحياة بيرغمان، حيث استخدم موسيقاه في العديد من أفلامه: الفراولة البرية، عبر مرآة داكنة، السربنده، الصمت، ساعة الذئب، العار، آلام آنّا، برسونا، صرخات وهمسات، سوناتا الخريف.

من بين كل الموسيقيين، الذين استعان بيرغمان بمؤلفاتهم الموسيقية في أفلامه، نجد أن أعمال يوهان سباستيان باخ تحتل موقعاً مهماً وبارزاً، وهو يوظفها على نحو خلاق درامياً، بحيث تؤكد الحالة الروحية للأفراد أو الظروف،

في تبريره لتكرار استخدامه للحن باخ الأوركستري بآلة التشيللو، في عدد من أفلامه، أشار بيرغمان إلى باعثه الأخلاقي، وقدرة اللحن العميقة على مخاطبة النضال الروحي، المنطمر عميقاً في عصر حيث البحث عن المعنى يحدث. في أحوال كثيرة، خارج الكنائس. وفي المقابلة ذاتها، قال: «بقدر ما يتعلّق الأمر بالدين، نحن نعيش في زمن إعادة النظر. باخ يخاطب مباشرةً المشاعر الدينية التي لا مسكن لها في كثير من الناس. هو يمنحنا العزاء العميق الذي اكتسبته الأجيال السابقة من خلال الشعائر. باخ يزوّدنا بالتأمل الرائق والصافي في حالة العالم الآخر، يزودنا بالإحساس بالأبدية، والذي لا يمكن أن توفّره لنا اليوم أية كنيسة».

أيضاً لموسيقى موزارت أهمية كبيرة عند بيرغمان.. على المستوى

الشخصي والمهني. وقد صرّح ذات مرّة قائلاً إن «موسيقى موزارت تساعدني بشكل هائل».

يقول مايكل بيرد أن الكثير من موسيقى موزارت، المستخدمة في أفلام بيرغمان، هي جوهرياً رومانسية، والتي هي موسيقى الخلاص. وقد وصف فيلمه «ابتسامات ليلة صيفية» بكونه شيئاً من موزارت. بينما قارن أحد النقاد فيلم «صرخات وهمسات» بإحدى رباعيات موزارت.

من بين أعمال موزارت، التي مارست تأثيراً على بيرغمان شخصياً وسينمائياً، ومنها استلهم أفكاره وصوره، تبرز أوبرا «الفلوت السحري». وحسب تعبيره: «الفلوت السحري أصبح رفيقي في رحلة الحياة». وقد وظف هذه الموسيقى في عدد من أعماله، نذكر منها: ابتسامات ليلة صيفية، عبر مرآة داكنة، ساعة الذئب، من حياة الدمى. بعد ذلك حوّل هذه الأوبرا إلى فيلم يحمل العنوان ذاته. وعبر هذا الفيلم كشف بيرغمان عن إيمانه بقدرة الموسيقى على أن تصبح الملاك الحارس في رحلة الحياة عبر المحن الشيطانية.

أما موسيقى فريدريك شوبان فإن حضورها، في أفلام بيرغمان، يكون أحياناً على مستوى السطح أو بعيداً عن المركز (كما في: ابتسامات ليلة صيفية، ساعة الذئب، فاني وألكسندر) وأحياناً يكون في المحور، في العمق (كما في: سوناتا الخريف). في إحدى المواجهات بين الأم وابنتها، في هذا الفيلم، تتحدث الأم عن

موسيقى شوبان التي تعبّر عن الألم وليس عن حلم يقظة، وكيف أن شوبان شخص معتدٌ بنفسه، ومتقد العاطفة. لكنه ليس وجدانياً، ليس عاطفياً على نحو صبياني.

شوبان، في «سوناتا الخريف»، هو الحضور الموسيقي الضروري للأم وابنتها، فاتحاً أبعاد الاتصال حيث الكلمات وحدها لا تستطيع أن تكون كافية ووافية بالغرض.

الإنتاج.. بين النخبوي والجماهيري

مع نشوء اقتصاد السلعة الرأسمالية، خلال القرن 18، تغيّرت شروط الإنتاج عند الفنان، مثلما تغيّرت طريقته التقليدية في علاقته بالمجتمع. الروابط الإقطاعية إنحلّت وتلاشت، والفنان بدأ في بيع ثمار عمله، بوصفها سلعة، على السوق الحرة، من أجل أن يكسب رزقه. صار بإمكان الفنان أن يحصل على مورده من عمله الفني، شريطة أن يبيع نتاجاته في السوق.

بما أن الفن يأتي إلى السوق كسلعة، فمن الطبيعي أن يخضع لقوانين اقتصاد السوق. هناك من جهة، «حرية» الفنان في استثمار السوق لصالح منفعته الذاتية الخاصة، لكن بشروط السوق، أي أن يكون المنتوج رائجاً جماهيرياً، الأمر الذي يؤدي إلى تكريس ثقافة الترفيه والتسلية. ومن جهة أخرى، توكيد الفنان على استقلاليته في علاقته بقوى السوق، وحقه في إنجاز أعماله وفق رؤيته الخاصة.

إن ظهور السوق الرأسمالية وضع الأساس للصراع الحديث بين ثقافة النخبة والثقافة الجماهيرية التجارية.

هذا هو الوضع الذي فيه يجد الفنان نفسه. الفنان السينمائي مكشوف أمام استبدادية السوق والمصالح التجارية للشركات السينمائية.

يقول بيرغمان أن الفنان مجبر على أن يبيع نفسه كسلعة في السوق، مقترحاً للبيع أكثر الأجزاء حساسية، وقابلية للإنجراح، من ذاته. رؤاه الفنية، لكي تتحقق، فإنها تعتمد على المشروع التجاري.

يقول بيرغمان (مقدمة كتاب أربع سيناريوهات، 1960): «في يومنا، صانع الفيلم الطموح مرغم على السير على حبل مشدود من دون وجود شبكة تحميه عند السقوط. قد يكون ساحراً، لكن لا أحد يسحر المنتج، أو مدير البنك، أو مالك الصالة السينمائية، حين يرفض الجمهور الذهاب لمشاهدة فيلمٍ ما، ودفع المال الذي به يعيش المنتج، ومدير البنك ومالك الصالة والساحر. عندئذ قد يُحرم الساحر من عصاه السحرية. أودّ أن أكون قادراً على ضبط مقدار الموهبة، روح المبادرة، والقدرة الخلاقة التي تعرّضت للتدمير من قِبل صناعة الفيلم. ما كان محض لهو، بالنسبة لي، أصبح الآن صراعاً. الإخفاق، النقد، اللامبالاة العامة، جميعها تؤذي اليوم أكثر من الأمس. لقد كُشف القناع عن وحشية الصناعة، مع ذلك، يمكن أن يكون ذلك ميزة حسنة».

أقرّ بيرغمان أنه لا يواجه أي مشكلة في الحصول على تمويل ودعم مالي لأفلامه لسببين: أنه لا يعيش في الولايات المتحدة الممسوسة بإيرادات شباك التذاكر، والثاني، أن أفلامه قليلة التكاليف وميزانيتها منخفضة.

يقول: «منتجي، كارل أنديرز ديملنغ، مجنون بما يكفي لأن يضع ثقته التامة في إحساس الفنان المبدع بالمسؤولية بدلاً من حسابات الربح والخسارة. لذلك صرت قادراً على العمل باستقامة وأمانة، في جوّ اتنفس فيه هواءً نقياً، وهو من الأسباب الرئيسية التي تجعلني لا أرغب في العمل خارج السويد. في لحظة فقداني هذه الحرية، سأكفّ عن ممارسة فني، إذ لا أمتلك أية مهارة في فن المساومات. أهميتي الوحيدة في عالم الفيلم تكمن في حرية إبداعي».

المسرح.. المصدر الأول

بيرغمان كان دائماً ينظر إلى المسرح بوصفه فناً اجتماعياً حقيقياً، الفن القادر على جعل الجمهور يفهم معنى أفعاله وكينونته في العالم. وهو يرى أن بإمكان خشبة المسرح أن تقدّم حياة البشر، وهذا ما تستطيع السينما أن تفعله أيضاً. وبفضل ابتكاراتها التقنية، صار بوسع السينما أن تعرض مشاعر الشخصيات بدقة وعن كثب.

بيرغمان عمل في المسرح مؤلفاً ومخرجاً قبل أن يتجه إلى الإخراج السينمائي، من دون أن يتخلى عن عمله في المسرح. وطوال مسيرته الفنية ظل مخلصاً لكلا المجالين: المسرح والسينما، مؤكداً أن «المسرح بمثابة الزوجة المخلصة الوفية، أما السينما فهي المغامرة الكبرى، العشيقة المدللة كثيرة المطالب. إني أحبهما معاً.. بطريقة خاصة ومختلفة».

وقد بدأ اهتمامه بالمسرح أيام دراسته في الجامعة حين شارك في

مسرح الطلبة، وكتب مسرحية حققت نجاحاً. هو وقع تحت تأثير المسرح بعد أن شاهد في العام 1935 عرضاً لمسرحية سترندبرغ «لعبة حلم»، والذي ترك أثراً دائماً عليه. يقول (في مقدمة كتاب عن أربع سيناريوهات، 1960): «اكتشافي الأدبي العظيم كان سترندبرغ. حلمي كان أن أنتج (لعبة حلم) يوماً ما».

الجدير بالذكر أنه، في الجامعة، كتب أطروحته الأدبية عن سترندبرغ، غير أنه لم يكمل العمل لنيل شهادته الأكاديمية لأنه كان مولعاً بالفعل المسرحي، وتحديداً مع مجموعات الهواة، أكثر من الدراسات المنهجية.

يقول بيرغمان (المصدر السابق): «أعمال سترندبرغ رافقتني طوال حياتي واشتغالي في المسرح. لكن من وجهة نظري، لا يمكن لأحد أن يحوّل أعماله إلى السينما. إعداد المخرج ألف شوبرغ لمسرحيته (الآنسة جولي) كان بمثابة التحفة الفنية. كان استثناءً رائعاً. لكن يستحيل أخذ سترندبرغ بعيداً عن خشبة المسرح، لأن سحره يكمن هناك».

منذ العام 1944، بدأ العمل كمخرج مسرحي محترف، بعد أن ترك الجامعة. مسيرته المسرحية كانت –حسب رأي النقاد– حافلة بالإبداع، باللمسات السحرية، بالطاقة المشعة.

من المسرح انتقل إلى السينما، وهو يعلّق على هذا الانتقال قائلاً: «في أفلامي الأولى كان من الصعب عليّ الانتقال من الإخراج

المسرحي إلى السينمائي. لم أنجح في هذا التحوّل، ولم يكن ذلك مهماً» (Encountering Directors, 1972).

يقول أوليفييه أساياس (Film Comment, Jul- Aug 2018):

«بيرغمان هو رجل المسرح. مثل فاسبندر الذي علاقته بالفيلم، وبالصورة السينمائية وجماليتها، امتداد لعلاقته بالكلمة المنطوقة، بالكتابة، وبالمسرح. أفلامه التي حدّدت تاريخ السينما الحديثة جاء إلهامها من المصدر الأول. بيرغمان كان يجري حواراً مع قمم المسرح المعاصر. ولو لم يحقّق فيلماً واحداً، لكان سيظل واحداً من أعظم فناني الدراما في زمنه».

كان بيرغمان يتنقل، دونما انقطاع، بين المسرح والسينما. وكان يتعاون مع الممثلين أنفسهم في كلا المجالين.

في العام 1959، في مقابلة مع الفرنسي أندري بارينو، سئل عن الاختلاف بين إخراجه للأفلام والمسرحيات، فأجاب: «نعم، هناك اختلاف كبير. أحب أن أخرج للمسرح. إنها حرفة. إنها مهنتي وهي ضرورية بالنسبة لي. أما في ما يتعلّق بإخراج الأفلام، فهو شغفي».

في عدد من أفلامه نجد الحساسية المسرحية، لكنه قلّما حوّل أعمالاً مسرحية إلى الشاشة، باستثناء حفنة من الأفلام التلفزيونية التي حقّقها خلال مسيرته الفنية. وهي مسرحيات معدّة لتصويرها سينمائياً وليس لعرضها في صالات سينمائية.

وفي مقارنته بين الوسطين، يقول بيرغمان (Playboy، يونيه

1964): «في المسرح لا تكون وحيداً بالدرجة التي تكونها عندما تعمل في السينما. في المسرح، العلاقة هي بينك وبين الممثلين، وفيما بعد، الجمهور. إنه أمر رائع: الالتقاء المفاجئ لتعبير الممثل مع استجابة المتفرج. لقاء مباشر وحيّ جداً. الفيلم، ما إن يكتمل حتى يكون غير قابل للتغيير. في المسرح، تستطيع أن تحصل على استجابات مختلفة من كل أداء أو عرض. ثمة تغيّر متواصل. ودائماً هناك فرصة للتحسّن. ولا أعتقد أنني قادر على العيش من دون المسرح».

ويقول أيضاً: «في المسرح، سيان عندي إن كان لديّ ما أقوله أم لا، فأنا أترجم، بمواد بصرية، رؤية شخص آخر. أما الفيلم فهو كتابة ذاتية، اتصال شخصي بالجمهور. لذلك لا أستطيع أن أحقّق فيلماً إن لم يكن لديّ ما أقوله».

عدد من النقاد عابوا على بيرغمان قيامه بتعرية أسلوبه السينمائي إلى حد أنه صار يقدّم مسرحاً مصوّراً سينمائياً لا أفلاماً سينمائية، معتبرين غزارة الحوار في أفلامه من الحيل التي تخفي عجزاً عن التعبير بالصور.

كما أن عدداً من أفلامه قريبة من مسرحيات الحجرة. إضافة إلى استخدام المونولوجات الطويلة. واستخدام الستارة المسرحية.

وبيرغمان لا ينكر تأثير المسرح الغامر، فيقول: «لم أكفّ عن العمل في المسرح، لم تفارقني قط الرغبة في كتابة المسرحيات، فلا

عجب بالتالي إن كانت بعض أفلامي عبارة عن أعمال مسرحية مقنّعة».

مع ذلك هو يؤكد أن «في المسرح، دوماً أسلك دروب الآخرين، لكن عندما يتصل الأمر بأفلامي، فإني أرغب أن أكون نفسي».

تقول المخرجة سالي بوتر: «خلفية بيرغمان في المسرح جعلت الأداء يكون دائماً في مركز أعماله. لقد أراد أن يمضي عميقاً في النفس البشرية، ويتحرّى عتمة الروح وضوءها».

بعد مغادرة بيرغمان السويد، واستقراره في ميونيخ، كُلّف بإدارة مسرح Residenz في ميونيخ من 1977 لغاية 1984. وظل نشطاً في المسرح طوال التسعينيات. آخر إخراج مسرحي له كان في العام 2002.

التلفزيون

أنجزَ بيرغمان عدداً من الأفلام للتلفزيون .... كذلك فعل هيتشكوك وروسيليني والأخوان تافياني وغودار وغيرهم.

يقول بيرغمان (Monthly Film Bulletin, April 1983): «أنا أحب التلفزيون. أحب أن أنجز أشياء للتلفزيون بكاميرا خفيفة وفريق صغير من الفنيين. هذا ليس صعباً. أنت تحقّق العمل، والذي سوف يُعرض لأمسية واحدة، ثم يختفي. لن يفكّر فيه أحد بعد الآن. مع الفيلم السينمائي، الأمر يختلف. إنه يظل معروضاً هنا وهناك، وجميع النقاد يذهبون لمشاهدته. في المجال التلفزيوني، الإلكترونيات تسيطر ويكون لها الغلبة، وهذا وضع مأساوي. بالطبع هو أمر طبيعي ومحتوم. لقد تم اختراع الفيلم في 1895، ولا زلنا نتعامل معه بالطريقة ذاتها تماماً. شيء آخر يجب أن يحدث، وينبغي أن يكون هذا الشيء مرحّباً به، لكنني لا أريد التورط والمشاركة في هذا الذي يجب أن يحدث. أحب أن أتعامل مع الشاشة وجهاز العرض (البروجكتر)، مع صوت هذا الجهاز والظلال. هذا هو مصدر افتتاني وانجذابي».

في العام 1957 أخرج «السيد سلِيمَن قادم» Mr. Sleeman Is Coming مسرحية تلفزيونية، كتبها هيالمار بيرغمان، في العام 1917، وهي ذات الفصل الواحد.

في العام 1958 أخرج «الفينيسيات» (نساء من فينيسيا) The Venetian مسرحية تلفزيونية مدتها 56 دقيقة.

في العام نفسه أخرج «داء الكلَب» Rabies.. مسرحية تلفزيونية. قدّمها بيرغمان كعرض مسرحي في 1945.

في العام 1960 حقّق فيلمه التلفزيوني الرابع «العاصفة» The Storm، المعد عن مسرحية أوغست سترندبرغ، التي كتبها في سنواته الأخيرة، وهي تنتمي إلى مسرحيات الحجرة، التي تتألف من شخصيات قليلة. وتجدر الإشارة إلى أن بيرغمان لم يقدّم «العاصفة» كعرض مسرحي.

في العام 1963 أنجز «لعبة حلم»، مسرحية تلفزيونية معدّة عن مسرحية أوغست سترندبرغ التي كتبها في 1901. وقد أخرجها بيرغمان للمسرح ثلاث مرات: في 1970، 1977، 1986. كما أشار إليها في عدد من أفلامه.

في 1983 قدّم «مدرسة الزوجات» The School for Wives، مسرحية تلفزيونية، مبنيّة على مسرحية موليير، بالعنوان نفسه، والمكتوبة في 1662. بيرغمان لم يضع اسمه كمخرج على هذا العمل، بل وضع اسم آلف شوبيرغ، الذي توفى في حادث سيارة

قبل أكثر من عامين من عرض العمل (17 أبريل 1980)، كنوع من التكريم والتقدير لمعلّمه المخرج السويدي المخضرم، الذي اعتزل الإخراج السينمائي أواخر الستينيات، واكتفى بالإخراج المسرحي، وكان يجري البروفات على مسرحية موليير عندما داهمه الموت أثناء توجهه إلى المسرح، وكان في السادسة والسبعين من عمره، وتعهد بيرغمان بتصوير العرض المسرحي سينمائياً، بحيث يعرضه التلفزيون. وقد حافظ بيرغمان على رؤية شوبيرغ. تجدر الإشارة إلى أن بيرغمان مولع كثيراً بأعمال موليير.

في 1986 أخرج «المبارَكون» The Blessed Ones، فيلم تلفزيوني. لم يصوّره نيكفيست. وهو آخر تعاون بين بيرغمان والممثلة هارييت أندرسون بعد تجربة طويلة وثرية.

الفراغ المكتنز بالحلم

يهتم بيرغمان كثيراً بتصوير الأحلام، التي هي ليست سوى عروض يقدمها الحالم لنفسه. الحلم، بالنسبة إليه، حدث يدور في النفس للمحتوى السردي بدلاً من الواقع. في الحقيقة، لا يوجد فنان اعتمد على الأحلام بهذه الدرجة من الكثافة، وعلى هذا النحو اللحوح، واللافت للنظر، مثل بيرغمان، ناقلاً أحلامه، وكوابيسه، إلى الفيلم. عند بيرغمان، للدراما أصلها في الحلم.

يقول بيرغمان (1975): «لن تستطيع أن تجد في أي فن آخر ما هو قريب من حالة الحلم كما في التصوير السينمائي، عندما يكون في أفضل حالاته. فكّر فقط في فراغ الزمن، في الفجوة الزمنية، في انقطاع التسلسل الزمني. بإمكانك أن تطيل في الأشياء، أو تقصرها، حسبما تشاء، تماماً كما في الحلم. كمخرج، كخالق للفيلم، أنت تشبه الحالم: بوسعك أن تصنع ما تشاء، وأن تبني كل شيء. اعتقد أن هذا أحد أكثر الأشياء فتنةً وسحراً».

لا يوجد وسط فني، لا القصيدة ولا الرسم، قادر أن ينقل الخاصية المحددة للحلم، مثلما يفعل الفيلم. عندما تخفت الإضاءة في صالة السينما، وتفتح الشاشة البيضاء، البراقة، نافذتها لنطل من خلالها، تكفّ تحديقتنا عن الانتقال بسرعة من مكان إلى مكان، وتستقر على الشاشة لتصبح ثابتة. إننا نجلس هناك فحسب، تاركين الصور تتدفق لتغمرنا. إرادتنا تكفّ عن العمل. ونحن نفقد قدرتنا على فرز الأشياء وتثبيتها في مواضعها الملائمة. إننا ننخرط في مسار الأحداث، ونشارك في الحلم.

ذهنية بيرغمان الخلاقة تفيض بصور الحلم، الهذيان، الكوابيس، وأحلام وكوابيس اليقظة. أكثر من أي مخرج معاصر، كان بيرغمان يكافح لإيجاد التعبير السينمائي الملائم للعمليات التي تحدث في عقله الباطني. العديد من أفلامه تحتوي على مشاهد حلم، لكن عموماً هي منفّذة كتوضيحات موضوعاتية.

يقول بيرغمان: «فجأة أثناء العمل على فيلم (ساعة الذئب)، اكتشفت أن كل أفلامي كانت أحلاماً. بالطبع، كنت أدرك أن بعض أفلامي عبارة عن أحلام، وأن جزءاً منها كانت أحلاماً بالفعل، لكن أن تنتسب كلها إلى عالم الحلم، فذلك كان، بالنسبة لي، اكتشافاً جديداً».

ربما بيرغمان، كما يرى الناقد فلادا بيتريك (Film Comment, March/ April 1981) هو المخرج الوحيد الذي يستكشف التماثل

المحتمل بين عمليات الحلم والمشاهدة السينمائية. التوكيد هو على التماثل -وليس الشبه التام- بين الفيلم والحلم، أو بصورة دقيقة أكثر، التوكيد على حقيقة أن السينما توفّر تجربة شبيهة بالحلم هي أقوى بكثير من أي وسط آخر.

مؤمناً بأن السينما «آلية مناسبة، على نحو مثالي، لأسر أكثر الحركات رهافة في الفكر والشعور» فإن بيرغمان يستخدم الكاميرا لتخترق، ليس آلية النوم فحسب، بل أيضاً الدماغ السايكوباتي (المضطرب عقلياً). بالنتيجة، شخصياته مركّبة وغامضة معاً، مشحونة بالتوتر الذي يتخطى الصراعات الدرامية المألوفة. هذا التوتر يبرز في المشاهد الأساسية التي غالباً ما تمثّل أحداثاً تراها الشخصية وتختبرها في حالة اللايقظة أو اليقظة الجزئية.

المدخل الكابوسي في «الفراولة البريّة»، لقطات حلم اليقظة في «برسونا»، هلوسات يوهان في «ساعة الذئب».. كلها تُظهر على نحو ملائم كيف يمكن لوسائل سينمائية معيّنة، إذا تم استعمالها على نحو لائق، أن تعزّز الصراع الدرامي الجاري في ذهن الشخصية. في كليّته، يمكن قراءة «ساعة الذئب» باعتباره كابوس يقظة أو هذيان شخص مكتئب. هذا يبدو ظاهراً من خلال الوسائل السينمائية (خصوصاً الإضاءة وحركة الكاميرا) التي تساعد المتفرج على اختبار ذلك بطريقة ملموسة.

بيرغمان في سيناريوهاته يؤكد، على نحو متكرر، على ضرورة

أن تمتلك مشاهد الحلم تأثيراً مادياً وملموساً على الجمهور، ومن المفترض أن تكون غامضة في التوتر، لكن حقيقية، أي تكون مفعمة بالحياة. وفي تصوير الحلم، كما يقول فلادا بيتريك، هو لا يستعين بحيل بصرية أو لقطات متطرفة ومسرفة، تكون ملائمة للتأويل وفق مفاهيم فرويد أو يونغ. هو يريد إيجاد بنية سينمائية متطابقة، قادرة على تحفيز المحرّك الحسّي عند المتفرج، بطريقة لا يستطيع فعلها أي فن آخر. هذه البنية، عندما تتحقّق على نحو لائق، تستطيع أن تكثّف التأثير الإدراكي الحسي لمحتوى الحلم، بحيث تجعله أكثر عمقاً وفتنةً.

في فيلم، مثل «من حياة الدمى»، نجد مشاهد حلمية رائعة تكشف دوافع القاتل، ومصدر الإحباط الجنسي عنده، إلى جانب هاجس الفوبيا الذي يتملّكه، والذي يدفعه إلى قتل المومس. لقطات الحلم تضيء فعل الجريمة. ولدى بيرغمان اهتمام خاص بالمظهر البصري لصور الحلم، وبما وراء نطاق الوعي كمحور سيكولوجي من حوله يتجلى صراع الشخصية الداخلي. الضوء المتوهج يهيمن على لقطات الحلم، ويفصلها بصرياً عن بقية الفيلم.

السؤال الأهم بالنسبة لبيرغمان هو: كيفية التعبير عن محتوى الحلم سينمائياً؟ كيف يمكن تنفيذ ذلك؟ أين يمكن وضع الكاميرا؟ كيف تبدو الخلفية؟

عادةً، ينجز بيرغمان لقطات الحلم على نحو واقعي، مادي. إنه يُظهر الأحداث الغريبة من دون استخدام مكوّنات سمعية بصرية

كافية لتكثيف الحالة الغريبة، المخيفة ربما، والتوتر الناجم من حالة الفوبيا.

بشكل عام، التعارض بين الضوء والظلام يعزّز المظهر الحلمي للصور. وهذا التباين، بين الضوء والظلام، هو الذي يحوّل السرد اللفظي (الأدبي) لصور الحلم (كما هو وارد في السيناريو) إلى تجربة سينمائية حقيقية، وغير زائفة.

في أفلامه، يبرهن بيرغمان على إمكانية إنجاز الرؤية السينمائية التي، من نواح عديدة، تتطابق مع تجربة الحلم. مقارنة الوصف الأدبي لمحتوى الحلم مع تمثيله السينمائي، قد يستنتج المرء أن السيناريو يصف محتوى الحلم كما يوجد في دماغ النائم قبل اندماجه في الصور الحلمية التي تحدثها آلية الحلم. في الشكل أو الصيغة المكتوبة، أحداث الحلم هي أساساً سرد في البنية بلا مقوّمات بصرية جوهرية، على الرغم من حقيقة أنه يثير صوراً مادية ملموسة في مخيلة القارئ. بالتالي فإن محتوى الحلم السردي يتبدّى للعيان في عملية التصوير، والتي يمكن مقارنتها مع التنقيح الثانوي لعمل الحلم. سينمائياً، هذا التنقيح الثانوي يعني أن محتوى الحلم المكتوب في السيناريو يتحوّل إلى صور سينمائية، ليس لكونه مصوّراً فيما هو يتطوّر عبر الفعل الدرامي فحسب، بل أنه يكون مكثّفاً، محرّفاً، منظماً من جديد، معرّضاً للانزياح أو الاستبدال.

في مقالة للناقدة مارشا كيندر (Film Quarterly, Spring 1981)

عن الكوابيس المتكرّرة في أفلام بيرغمان، تشير إلى أن للكوابيس أربع وظائف حاسمة. الأولى، أنها توفر صوراً جنينية لخلق أفلام معيّنة. يقول بيرغمان أن كابوس الإذلال الذي يفتتح به فيلمه «الليلة العارية» Naked Night، والصورة الآسرة لنسوة بملابس بيضاء يتنقّلن بهدوء عبر الغرف الحمراء، في فيلمه «صرخات وهمسات»، هي مستمدة من أحلامه. عندما انتقلت هذه الصور إلى أفلامه، لم توظّف بالضرورة في مشاهد حلمية، إنما كخيط رئيسي منه يتم نسج الفيلم بأسره.

الوظيفة الثانية، الكوابيس المتكررة تتحكم في بنية العديد من الأفلام. كمثال، رحلات سبر الذات في «الفراولة البريّة» و«وجهاً لوجه»، تتحكّم فيها سلسلة من الكوابيس التي تساعد الأطباء العقلانيين على اختراق ذواتهم المكبوحة، ومجابهة خوفهم من الموت.

الوظيفة الثالثة، الكوابيس المتكرّرة توحّد مبادئ أو قواعد بيرغمان، وتضيء عملية تطوره الفني. إن تكرار الصور، الوجوه، الأسماء، الحالات يمكّن أفلامه من أن تُشاهَد كتنويعات للكابوس المتكرّر ذاته. إنها تشق طريقها بالدوافع ذاتها، تتلاعب بالمكونات وتجعلها تتّخذ هيئات جديدة، لكنها لا تفلت أبداً من الإلزام المتكرّر.

حين كان بيرغمان ينجز ثلاثيته، قام بخطوة مهمة في اتجاه إلغاء

التخوم بين الكوابيس وواقعها المحيط بها. الكابوس يصبح جنوناً حين لا يعود الحالم يحافظ على التخوم مع واقع اليقظة.

في بداية فيلم «الساحر»، تنبجس هذه الفكرة لفظياً على لسان العالِم إزاء الإرهاب الذي يمارسه ضده الساحر الأبكم بحيله السوريالية. محاولاً المحافظة على التحكّم في الأمور، يفكّر العالِم: إما أن أكون حالماً أو مجنوناً، وبما أن من المستحيل أن أكون مجنوناً، إذن لا بد أن أكون حالماً. لذلك فإن كل ما عليّ فعله هو الانتظار حتى استيقظ.. ذلك لأن الفيلم بأسره يصوّر كابوساً، والذي منه لا يوجد أي مهرب.

أخيراً، تمثيل الكوابيس المتكرّرة هو أمر علاجي، لبيرغمان وجمهوره معاً. هذا مقدّم كبديل فني وفينومينولوجي (ظاهراتي) إلى التحليل النفسي. هذا يتضح أكثر في فيلمه «وجهاً لوجه» حيث طبيبة نفسانية تختبر انهياراً نفسياً.

من أكثر الكوابيس، المتكررة في أعمال بيرغمان، رعباً هي تلك التي فيها يرتكب الحالم جريمة قتل. من الممكن اقتفاء هذا الكابوس القاتل عبر ثلاثة أفلام: شهوة الشيطان، ساعة الذئب، من حياة الدمى.

يقول بيرغمان:

* كل ليلة تدخل عالماً مأهولاً بالبشر، الألوان، الأثاث، الجزر، البحيرات، المناظر الطبيعية، المباني، وبكل شيء. هذا العالم

ينتسب إليك وحدك. لكن إذا تذكرت أحلامك وبدأت في نقلها إلى الآخرين، عندئذ قد يعرفك الآخرون على نحو أفضل (كتاب: Encountering Directors, Charles Thomas Samuels, 1972).

* لقد صورت بعض أحلامي كما هي.

* الأحلام أكثر واقعية من الواقع.

* يصبح مجنونا من لا يحلم.

التأثر.. في مسألة الإصالة والتفاعل

اعترف بيرغمان أنه، طوال مسيرته الفنية، تأثر بالعديد من الشخصيات السينمائية والأدبية والفكرية، ومن الأعمال الفنية والأدبية.. من بينها أفلام كارل دراير، ولوحات الدنمركي غوستاف مونش، والأعمال المسرحية التي كتبها شكسبير وموليير وسترندبرغ وهنريك إبسن.

إنه يمتص تلك التأثرات ويحولها بطريقة شخصية من دون أن يفقد أصالته وموهبته الخلاقة. يقول (مقدمة في كتاب أربع سيناريوهات، 1960): «قيل الكثير عن قيمة الأصالة، وهي في رأيي حماقة. إما أن تكون أصيلاً أو لا تكون. من الطبيعي جدا للفنانين أن يتبادلوا الأخذ والعطاء من بعضهم البعض، أن يتأثروا ويتفاعلوا فيما بينهم، وأن يستعير أحدهم من الآخر.

على المستوى الشخصي، هناك في حياتي العديد من الأشخاص الذين يعنون لي الكثير. أبي وأمي كانا بالتأكيد يمثلان أهمية أساسية،

ليس لأنهما والداي فحسب، بل لأنهما أيضا خلقا لي عالماً تمردت عليه. في حياتي العائلية، كان الجو العام ودوداً وصحياً، غير أني، أنا الفتى الغضّ الحساس، احتقرته وثرت ضده. ذلك البيت المتزمت الصارم، المنتمي إلى الطبقة الوسطى، وضع أمامي جداراً أخذت أضربه بعنف وعلى نحو متكرر، وعلى هذا الجدار شحذت ذاتي. لكن في الوقت نفسه، علمتني عائلتي عددا من القيم: الفعالية، الدقة، الاحساس بالمسؤولية المالية. هذه القيم قد تكون بورجوازية لكنها مع ذلك لها أهمية خاصة بالنسبة للفنان. إنها جزء من عملية وضع المرء لنفسه معايير صارمة. اليوم، كصانع فيلم، أنا حيّ الضمير، مجتهد في عملي، حريص وحذر جداً. أفلامي تقتضي ضمناً حرفية جيدة، وزهْوي هو زهْو حرفي بارع.

من بين الأفراد الذين ساهموا في تنمية وتطوير مسيرتي الفنية أذكر ألف شوبيرغ الذي أخرج أول سيناريو كتبته (عذاب). لقد علمني الكثير في بداية مسيرتي السينمائية. كذلك علّمني تورستِن همارين الذي يعود إليه الفضل في معرفتي بمعنى وماهية المسرح. وهناك لورنز مارمستيدت (المنتج السينمائي) الذي علمني كيفية صناعة الفيلم من لا شيء بعد فيلمي الأول الفاشل. من بين الأشياء الأخرى التي تعلّمتها منه، ذلك القانون غير القابل للنقض: يجب أن تنظر إلى عملك بوضوح وفي حياد، يجب أن تكون قاسياً جداً على نفسك في غرفة العرض حين تشاهد نسخ التصوير اليومية. ثم هناك هربرت جريفنيوس (كاتب السيناريو)، أحد القلائل

الذين آمنوا بي ككاتب. كنت أواجه صعوبات في كتابة السيناريو، وأحاول استيعاب الدراما والحوار كوسائل تعبير. وهربرت قدّم لي العون والتشجيع. أخيراً، هناك كارل أنديرز ديملنغ، منتج أفلامي. كان مجنوناً إلى حد يكفي لكي يؤمن بحس المسؤولية الذي يتمتع به الفنان المبدع أكثر من إيمانه بحسابات الربح والخسارة. هذا ساعدني على العمل باستقامة وأمانة، والتي أصبحت الهواء الحقيقي الذي أتنفسه، وأحد الأسباب الرئيسية التي جعلتني لا أرغب في العمل خارج السويد.

فلسفياً، ثمة كتاب مارس تأثيراً كبيراً عليّ.. إنه (سيكولوجيا الفرد) من تأليف إينو كايلا.. فرضيته بأن الإنسان يعيش، على نحو صارم، وفق رغباته واحتياجاته السلبية والإيجابية، قد هزتني بعنف. وعلى هذا الأساس بنيت رؤيتي».

لقد تأثر بأفلام المخرج السويدي فيكتور سيستروم، الذي منه تعلّم ألا يقدّم إلا أقل قدر ممكن من التنازلات.. «لم أتأثر به شخصياً. كنا أصدقاء. إنما تأثرت بطريقته في الإخراج، بعمله مع الممثلين، بتركيز بؤرته على الكائن البشري، وإدراكه لأهمية الوجه الإنساني. لقد حقّق سيستروم تحفته الفنية في وقت مبكر، في العام 1913.. كان فيلماً قصيراً لم يتجاوز الساعة، فيه تجد اهتمامه الشديد بالوجه الإنساني، وجمال حركة الممثلين في علاقتهم بالكاميرا. ثم ذهب إلى أميركا وأخرج هناك خمسة أو ستة أفلام، وأصبح شخصية سينمائية مهمة. الكثيرون نسوا أنه

كان واحداً من أعظم المخرجين في العالم» (Films and Filming, Feb. 1983).

كما مارس اليابانيان ميزوغوشي وكوروساوا تأثيراً واضحاً وملموساً عليه. يقول (Encountering Directors, Charles Samuels, 1972): «أكثر شيء أحبه هو ارتياد السينما. أنا معجب بالكثير من المخرجين: جون فورد، فلليني، بونويل.. بإمكاني أن أسمي من 30 إلى 50 مخرجاً تعلمت منهم الكثير. لا اعتقد أننا نوع من الأقمار الصناعية في فضائنا الخارجي. نحن نستفيد من بعضنا بعضاً، ونلهم بعضنا بعضاً.. وهذا من الأشياء التي تشكّل سحر السينما. أبداً لم أشعر بالخوف من الوقوع تحت تأثير أفلام أخرى. أحب أن أستفيد من أساليب مخرجين آخرين. لا أريد أن أكون فذاً واستثنائياً. أنا سينمائي. ليس لدي مركّبات نقص في هذا الشأن».

إضافة إلى تأثره بتقاليد الفيلم السويدي الصامت، هو كان قريباً جداً من الأدب والمسرح السويديين. يقول المخرج والناقد يورن دونر (في كتابه: أفلام إنغمار بيرغمان، 1972): «لم يسبق لمخرج، قبل بيرغمان، أن جاء إلى السينما وهو يعتمد إلى حد كبير على الأدب». من أدباء ينتمون إلى الواقعية الأدبية السويدية، مثل كارل يوناس لوف ألمكفست، سترندبرغ، هيالمار بيرغمان، تأثر بيرغمان -خصوصاً في أفلامه الأولى- بتوظيفهم للمزيج من الواقعية والوهم البصري، وحساسيتهم العالية تجاه الحسّي والغريب، الواقعي وما هو شبيه بالحلم. إضافة إلى معالجاتهم

المواجهات بين جيل الآباء، الذين مسّهم الفساد والروح التهكمية، والجيل الشاب المتفائل والذي لم يتلوّث. ورؤية أولئك الأدباء والمسرحيين التشاؤمية للإنسان بوصفه دمية تتلاعب بها، وتسيطر عليها، قوى خارجية.

خارج تخوم الثقافة السويدية، بيرغمان ينتمي أيضاً إلى التقاليد الأدبية الأوروبية. هذا ما نجده في احتواء أفلام بيرغمان على الصراعات الفنية، المعضلات الميتافيزيقية، الأسئلة الوجودية، التمرد ضد السلطة المطلقة. وفي هذا السياق، لا ينبغي أن ننسى أن أفلام بيرغمان المبكّرة كانت متأثرة بالحركات الأدبية والفلسفية السائدة في أوروبا.

كما تأثر بالحركات السينمائية البارزة والمهيمنة آنذاك، مثل: الواقعية الشعرية الفرنسية، الواقعية الإيطالية الجديدة، التعبيرية الألمانية.

يقول (Take One 2, no. 1، أكتوبر 1968): «لم أتعرّض لتأثرات من الأسلوب الفني لمخرج آخر. التأثرات لا تأتي، بصورة دقيقة، من المجال الفني الذي تعمل ضمنه. يمكنك أن تتأثر بكل ما يحيط بك، وما يدور حولك: التصوير الفوتوغرافي الحديث، التحقيق (الريبورتاج) التلفزيوني، موسيقى البوب التي أجدها فاتنة. أسلوب الحياة بأسره. لكن المخرجين يمارسون عليّ تأثيراً أقل، ذلك لأني لا أرى العالم بالطريقة التي يرونها. شكلياً، حقّقت

النتائج التي رسمتها عن طريق السير في طريقي الخاص. أنا لا أحتاج عوناً من أي وسيلة تعبير خاصة بأي شخص آخر.

من الطبيعي أن أكون قد تأثرت، بصورة عامة، بالأسلوب الجديد في صنع الأفلام، بالإحساس بالفيلم كفيلمٍ، حيث لا تحتاج إلى مؤثرات الإضاءة، على سبيل المثال، وإنما تستطيع الحصول على نتائج فعالة من دون استخدام أجهزة ومعدات معقّدة. بواسطة هذه الوسائل يمكننا العودة، من بعض النواحي، إلى أصول الفيلم، عندما كانت الأمور بسيطة».

وفق تَصريحٍ لبيرغمان، التماثلات الأقرب بين أفلامه وأعمال أسلافه الأدبية، هي مع كتابات أوغست سترندبرغ. يقول: «أهم تفاعل أدبي في حياتي كان سترندبرغ. بعض أعماله المسرحية لا تزال تذهلني وتثيرني.. تجعلني أشعر بالرعشة والقشعريرة».

أفلام بيرغمان تحتوي على اقتباسات خلاقة مباشرة من مسرحيات سترندبرغ. كما أن هناك تماثلاً في البناء بين «الفراولة البريّة» و«لعبة حلم» ذلك لأن بيرغمان، مثل سترندبرغ، يستخدم التداعيات الحرّة، والتخوم العائمة لتقنية الحلم. ثمة ترابط وثيق بين عالميهما. وعنه قال بيرغمان (1975): «إذا كنت تعيش في عالم سترندبرغ وتعاليمه، فإنك تتنفس هواء سترندبرغ. قبل كل شيء، كنت أشاهد أعماله المسرحية منذ أن كنت في العاشرة من عمري، لذا من الصعب تمييز ما ينتسب إليه وما ينتسب إليّ».

منذ بداية الستينيات، أشار الباحثون إلى التماثلات بين أعمالهما. التركيز ليس على كيفية التأثر، وإنما على طريقة بيرغمان في التعامل مع المادة وتشكيلها من خلال فهمه وتأويله.

هذا التحوّل يمكن إيجاده في إخراج بيرغمان لعمل ستريندبرغ «لعبة حلم» (1901) مسرحياً وتلفزيونياً، وحتى فيلمه «برسونا» (1966). خصوصاً في التأرجح بين الذاتي والموضوعي، الحلم والواقع، صعوبة تحديد الأشياء، الادراك الحسي الخاص للواقع، والذي يشكّل جوهر القرابة أو المصاهرة بينهما. قال ستريندبرغ مرّةً: «نحن لا نعيش في الواقع، وإنما في ما نتخيّل أنه الواقع».

مفهوم الذاتية يعكس رؤية فلسفية للواقع بوصفه لا يعود يوجد كظاهرة موضوعية وغير مشكوك فيه. كلاهما استخدما المجاز نفسه لوصف إدراكهما الحسّي للحياة والفن: مجاز الحلم. في حالة الحلم يتم اختبار الواقع الذاتي على نحو كامل. الكون الداخلي يصبح الواقع الكائن الوحيد. الواقع المخلوق والمحكوم من قِبل الحالم الموجود في مركزه، حتى لو لم يكن الحالم واعياً لهذه الحالة حتى لحظة استيقاظه.

لذلك ليس مفاجئاً أو غريباً أن تحتل «لعبة حلم» موقعاً رئيسياً ضمن أعمال ستريندبرغ، وبيرغمان أيضاً. خلال مسيرته المسرحية، قدّم بيرغمان «لعبة حلم» أربع مرات تقريباً. كما أن هناك تلميحات إلى المسرحية ذاتها في عدد من أفلامه.

مع ذلك، لم يغامر بيرغمان بتحويل مسرحيات سترندبرغ إلى السينما نظراً لاستحالة ذلك، أو على الأقل صعوبتها. في مقابلة له، في العام 9419، قال بيرغمان: «لكنني لا أظن أن بالإمكان تحويل أعمال مثل لعبة حلم أو سوناتا الشبح إلى أفلام. وهذا راجع إلى حقيقة وجود سحر سرّي في اتحاد الممثل والخشبة». وأكّد أن وسط الفيلم غير مؤهل، وغير قادر، على الإمساك بجوهر النص وتأويله.

التأثير.. ممهدُ الطريق

بيرغمان يحتل موقعاً فريداً بين المخرجين الذين يمارسون تأثيراً عميقاً. أصالته تركت على الساحة السينمائية العالمية علامةً يتعذّر محوها أو إزالتها. أفلامه شكّلت إلهاماً لعددٍ لا يُحصى من المخرجين، في أنحاء العالم، وصارت موضع محاكاة واستعارة. اهتماماته بلغت أعماق العاطفة والمشاعر الإنسانية والروح، وبرهنت على أنها كونية في لغتها. يصعب على المخرجين اليوم إنكار تأثيره العميق.

يقول مارتن سكورسيزي: «لو عشتَ في الخمسينيات والستينيات، وفي عمر معيّن، مراهقاً في طريقك لأن تصبح بالغاً، وأردت أن تحقّق أفلاماً، فإنني لا أعرف كيف يمكنك أن تتفادى التأثر ببيرغمان (..) من المستحيل المغالاة في تقدير التأثير الذي مارسته أفلامه على الناس».

تأثير بيرغمان غالب إلى حد أننا نستطيع رؤية إشارات وإحالات إلى أعماله منذ أن أصبحت أفلامه رائجة في الخمسينيات. وكان شائعاً استخدام مصطلح «البرغمانية» في النقد السينمائي.

أفلامه الاستبطانية مهّدت طريقاً جديداً في عالم السينما، والتي تشكّل، على نحو متماسك، مرجعاً لكن يستحيل محاكاتها.

التجريب البصري الذي قام به بيرغمان كان له تأثيره على أفلام تروفو، بول مازورسكي، جون كازافيتيس، كارلوس ساورا، تيرنس ديفيز، أوليفييه أساياس، أصغر فرهادي، أليخاندرو إيناريتو، روبن أوستلاند وآخرين.

في 9 فبراير 1960، وجّه ستانلي كوبريك رسالة إلى بيرغمان، قال فيها: «أودّ أن أعبّر عن ثنائي وامتناني، وإقراري بالفضل، كمخرج زميل، لما قدّمته للعالم من مساهمة مثالية ورائعة عبر أفلامك. إن رؤيتك للحياة حرّكت مشاعري على نحو عميق، أعمق مما حرّكها أي فيلم آخر. اعتقد أنك أعظم مخرج سينمائي يعمل في وقتنا الحاضر. واسمح لي أن أقول لك، لا أحد قادر أن يتفوّق عليك في خلق الحالة والجو العام، في رهافة الأداء، في تفادي الواضح والجليّ، وفي كل ما يدخل في صميم صنع الفيلم».

غودار اعتبر بيرغمان واحداً من أعظم الأشخاص الذين مارسوا تأثيراً عليه.

وودي ألين ظل دائماً مديناً لبيرغمان. وقد حقّق أفلاماً في محاكاة واضحة وصريحة لأعمال بيرغمان في عدد من أفلامه (آني هول، دواخل، سبتمبر، امرأة أخرى) حيث الموضوعات ذاتها، ووجهات النظر الفلسفية، وإحالات إلى بيرغمان وسينماه. في فيلمه «مانهاتن»

تقول إحدى الشخصيات: «في يومنا، بيرغمان هو العبقري الوحيد في السينما».

يقول وودي (في مقابلة في سبتمبر 2005): «لأفلام بيرغمان أسلوب شعري خاص وعظيم. في تلك الفترة، عندما تحوّل الاهتمام من العالم الخارجي إلى الداخلي، طوّر بيرغمان قواعد جديدة، معجماً جديداً للتعبير ببراعة عن الصراعات الباطنية. استخدم اللقطة القريبة بطريقة لم يسبق لأحد أن استخدمها. لقطة قريبة جداً، مديدة وساكنة. التأثير كان مثيراً لأنه التحم بعبقرية استثنائية. لم يكن بيننا أي اتصال، حتى سنحت الفرصة أثناء تصويري لفيلم (مانهاتن). كانت محادثة طويلة وممتعة جداً. على الأرجح، هو الفنان السينمائي الأعظم منذ اختراع الكاميرا السينمائية».

المخرج التايواني أنغ لي Ang Lee.. تأثر كثيراً بفيلم بيرغمان «النبع البكر» الذي شاهده وهو طالب في تايوان. عن لقائه ببيرغمان في 2006، يقول أنغ لي (the void99, 2012): «قبل تصويري لفيلمي Lust, Caution، قيل لي أن العمل سيتأجل بسبب تصميم المناظر، فوجدت الفرصة سانحة لزيارة إنغمار بيرغمان في جزيرته. كان ذلك حجاً روحياً، ليهبني القوة التي احتاجها لإنهاء الفيلم.. رغم أن قصته ليست مماثلة لقصص أفلامه أو أسئلته الوجودية أو اهتماماته الدينية. سألني إنغمار عن كيفية عملي مع الممثلين، قلت له: أحياناً أكره نفسي، لأنني أمزقهم إرباً كي أرى نفسي، كي أكشف ما يوجد

في الأسفل. هكذا أشعر بشأن علاقتي بالممثلين. فقال بيرغمان: يتعيّن عليك أن تحب ممثليك.

كان دافئاً جداً، ودوداً ورائعاً. أتذكر عناقه الأمومي. منحني طاقةِ سحرية، إعجازية، غريبة. طريقتي في صنع الفيلم لا علاقة لها بطريقته. هو بالنسبة لي أشبه بالخالق. إني أتأثر به واستلهم منه، لكنني لن أجرؤ على محاكاته».

المخرج الإيراني داريوش مهرجوئي تحدث عن تأثير فيلم بيرغمان «الختم السابع» على المستوى الشخصي والسينمائي: «قبل أن أشاهد هذا الفيلم اعتقدت أن السينما مجرد أحد أشكال الترفيه والتسلية السطحية، وذلك لأنها كانت عاجزة عن طرح مثل تلك الأسئلة الفلسفية الجادة. بيرغمان هو الذي جعلني آخذ السينما بجديّة. الطريقة التي بها يستخدم السينما، كوسيلة للتعبير عن البحث الديني، ترك أثراً قوياً عليّ».

في العام 1960، كانت المخرجة الألمانية مرغريت فون تروتا في الثامنة عشرة حين أقنعتها صديقتها بضرورة مشاهدة فيلم بيرغمان «الختم السابع». كانت مترددة في البداية، الآن هي تحتفي بتلك المشاهدة باعتبارها لحظة حاسمة من التحوّل في حياتها. فقد عاشت مع الفيلم تجربة روحية استثنائية. وتلك المشاهدة أقنعتها بأن تصبح مخرجة سينمائية.

يقول المخرج بول كوكس: «هو الفنان الذي شكّل وغذّى

أفكاري الأعمق، ومشاعري وآمالي. الفنان الذي أضاء أحلامي. إنغمار بيرغمان، الساحر.. سيّد الأداة الأكثر فعالية في التعبير عن الذات».

ويقول بول شرادر: «إنغمار بيرغمان، أكثر من أي مخرج آخر، أظهر لنا أن بإمكان المخرج السينمائي أن يكون استبطانياً، وفناناً جاداً في السينما التجارية. بيرغمان مهّد الطريق، ونحن جميعاً استخدمنا ذلك الطريق».

ويقول المخرج غريغوري نافا: «تعرّفت على أفلام بيرغمان، لأول مرّة، عندما كنت شاباً في أواخر الستينيات. أفلامه اخترقتني مثلما تفعل الصاعقة. لم يسبق لي أن شاهدت أفلاماً مثلها. حتى عناوين أفلامه ذات ملمح شعري. وأفلامه لا تخشى من طرح الأسئلة الكبيرة: من نحن؟ من أين جئنا؟ إلى أين نحن ذاهبون؟ وأنا كنت أتجرّع أفلامه مثل رجل ظمآن عثر على نبعٍ صافٍ في الصحراء. عقلي وروحي كانا بحاجة ماسة إلى ما تقوله هذه الأفلام. نعم، أفلامه غيّرتني إلى الأبد. عزّزت حلمي بأن أكون مخرجاً سينمائياً لأن إذا كان بإمكان الفيلم أن يفعل هذا، فإذن يقيناً هو الشكل الفني الأعظم في زمننا. بيرغمان كان عملاقاً في زمن العمالقة.. كوروساوا وفلليني. والآن لم يعد هناك عمالقة. لم ندرك كم كان فذّاً ومهماً حقاً حتى جاء جيل آخر، ثم آخر، ولم نجد بينهم بيرغمان آخر، عملاق آخر».

ويقول جيليس ماكينون: «عندما أنوي تحقيق فيلم، هناك

مخرجون معيّنون أحرص على مشاهدة أعمالهم، من بينهم بيرغمان وتاركوفسكي، حتى لو لم تكن ثمة صلة مباشرة بالقصة التي أرغب في سردها. إن لهذا علاقة بوضعك في الحالة الذهنية المناسبة للتعامل مع المعضلات في الفيلم الذي تحقّقه».

ويقول توماس فينتربرغ: «في فيلمي Festen سرقت من بيرغمان. (فاني وألكسندر) واحد من أكثر أفلام بيرغمان وجدانية، وأقلها ترابطاً منطقياً. قد لا يُعد تحفةً فنية، لكن كان له تأثيراً هائلاً عليّ من الناحية العاطفية».

ويقول لارس فون ترير: «شاهدت كل أفلامه.. هو، بالنسبة لي، مصدر إلهام عظيم».

ويقول تود فيلد: «بيرغمان كان رجلنا في النفق، والذي بنى القنوات المائية في لاوعينا الجمعي السينمائي».

ويقول ألكسندر باين: «أحببت فيلمه (الصيف مع مونيكا) قبل سنوات، وتولعت كثيراً بفيلمه (الفراولة البرية) الذي مارس تأثيره على فيلمي «بشأن شميدت» About Schmidt».

الجمهور.. الاتصال الإنساني

يرى إنغمار بيرغمان أن كل من يعمل في السينما لابد وأن لديه الهدف ذاته.. أن يحاول الاقتراب قدر الإمكان من المتفرج، للتأثير فيه بأعمق ما يمكن.

يقول بيرغمان (The Drama Review, Fall 1966): «ما أحتاجه هو تحقيق الاتصال مع الآخرين. الحاجة لجعل الآخرين يصغون، يستجيبون، يعيشون في دفء الجماعة.. كانت دائما موجودة عندي. تصير أقوى كلما شعرت بأني سجين في العزلة.

أفلامي مصنوعة للاستعمال.. مصنوعة لهذه اللحظة ولكي يُستفاد منها. هي كذلك مصنوعة لتجعلني على اتصال مباشر مع البشر الذين إليهم أقدم أفلامي. أشعر بحاجة هائلة إلى ممارسة تأثيري على الآخرين، إلى تحريك الناس جسدياً وذهنياً، إلى الاتصال معهم».

بيرغمان يرى في الفيلم شكلاً من أشكال الفن الذي يتخطى الوعي الإعتيادي، ويتجه مباشرة إلى مشاعر الجمهور.

إنه يضع شخصياته في بيئات وأوضاع مؤسلبة من خلالها يعبّرون عن أشياء معقدة وسريّة، كما أنها تثير الجمهور عاطفياً.. «كل لحظة في أفلامي مهيأة لتحريك مشاعر الجمهور».

المطالب التي يفرضها الجمهور العادي على صانع الفيلم تنحصر غالباً في أمور أساسية: ضرورة أن يوفّر للجمهور عناصر الترفيه والتسلية، أن يكون الجمهور مستغرقاً كليّاً في أحداث الفيلم، أن يبتعد قدر الإمكان عن واقعه ويؤخذ بعيداً في عالم آخر، وأن يحقّق له الفيلم حالة التنفيس عن مشاعره وطاقاته الداخلية.

يتساءل بيرغمان: إلى أي مدى تمتد حقوقي في القيام بتسوية فنية، وأين تبدأ التزاماتي وواجباتي تجاه نفسي؟

المطالبات بتوفير التسلية والترفيه تفضي بسهولة إلى حالة الهروب من الواقع، إلى اللهو، إلى الحلم.. بتعبير آخر، تفضي إلى التفاهة.

يقول بيرغمان (Encountering Directors, Charles Samuels, 1972): «كنت دائماً أشعر بالحرج والحيرة إزاء حاجتي لأن أرضي الآخرين. حبي للجمهور كان بالأحرى معقداً، مع إحساس قوي بالخوف من ألا أكون محبوباً. أمر مريح، بالنسبة لي، معرفة أن الفيلم يساعدني إذا كان لديّ هدف ما، شغف ما، وهاجس ما، وإن أردت أن أقول شيئاً لشخص ما، وإن أردت أن ألمس شخصاً. لكن إذا لم يكن لديّ شيء لأقوله، وأنني أرغب في صنع فيلم فحسب، فمن

الأفضل ألا أحقّق الفيلم. إن مهنة صنع الفيلم هي محفّزة جداً، خطيرة واستحواذية، بالتالي من السهل أن تقع تحت إغوائه. لكن إذا أردت أن تصنع فيلماً من دون أن ترتكز على عاطفة، على مشاعر، على صورة في ذهنك، على توتر ما، فيجدر بك أن تكون صادقاً مع نفسك، ولا تحاول تحقيق الفيلم».

الجمهور الذي يذهب إلى السينما لا يفعل ذلك فقط لأنه يرغب في الترفيه والتسلية، أو ليعجب بتعقيدات التكنولوجيا المستخدمة، وإنما أيضاً للبحث عن حلول للأسئلة العاطفية والروحية التي تحتل حيواتهم على أساس يومي.

يقول (Take One 2, no. 1، أكتوبر 1968): «بالنسبة للجمهور، أن يشعر هو أكثر أهمية من أن يفهم. اشعر أولاً، اختبر، ثم افهم. بديهياً، الشيء الأساسي للجمهور هو امتلاك تجربة ما. فيما بعد، بإمكانهم حشد العمليات الفكرية. ذلك كان دوماً ممتعاً. في نهاية المطاف، العمليات الفكرية نفسها ربما تستنبط شعوراً جديداً».

هو أبدع أفلاماً لجمهور راشد، مثقف، جاد في محاولته لفهم الطبيعة الإنسانية. أكثر من أي مخرج من معاصرية، كرّس بيئة ملائمة، وموضعاً لائقاً، للسينما بوصفها شكلاً فنياً حقيقياً.

كان واثقاً من أن أعماله، طالما أنها تقول شيئاً مهماً، ستكون قادرة على تخطي حواجز اللغة والثقافة، وتصل إلى الجمهور في أي مكان، إن كان هذا الجمهور راغباً في الاتصال.

يقول (The Drama Review, Fall 1966): «الجمهور الذي يشاهد أفلامي، بالتالي يوفّر لي رزق يومي، يمتلك الحق في توقّع الترفيه والتسلية والإثارة والمتعة والتجربة المفعمة بالحيوية. أنا مسؤول عن تقديم تلك التجربة. ذلك هو التبرير الوحيد لنشاطي. لكن هذا لا يعني ضرورة أن أعهّر مواهبي، لأنني عندئذ سوف أنقض الوصية التي تقول: امتثلْ للضمير الفني طوال الوقت».

بيرغمان يبدي اهتماماً كبيراً بكيفية مشاهدة الجمهور لأفلامه. وهو يؤكد أن العمل لا يكون منجزاً إلا إذا كان محاطاً بوعي الجمهور.

يقول في كتابه «صور»: «كنت دائماً أحاول أن أجعل أفلامي جذابة، من بعض النواحي، وتفتن الجمهور».

ثم يتطرق إلى المأزق الذي يجد نفسه فيه عندما يتأرجح بين الرغبة في الوضوح وما يصادفه من حالات مركّبة.

يقول: «أنا واقع في أسر صراع بين حاجتي لنقل حالة معقدة من خلال صور بصرية، ورغبتي في الوضوح المطلق. لا أريد لعملي أن يكون فقط لأجل منفعتي الخاصة، أو للقلة، وإنما لإمتاع الجمهور العام. إن رغبات الجمهور هي إلزامية ولا سبيل إلى تجاهلها. غير أني أحياناً أجازف بالعمل حسب ما يمليه عليّ دافعي ونزواتي الخاصة. وقد تبيّن أن الجمهور قادر أن يستجيب، بحساسية مدهشة، لأكثر المشاهد تعقيداً وابتكاراً وخروجاً عن المألوف.

لا أريد أن أنتج عملاً فنياً يشاهده الجمهور مسترخياً، ويمتصه جمالياً. أريد أن أوجّه لهم ضربةً لأهز لامبالاتهم، وأروّعهم بحيث لا يشعرون بالرضا عن أنفسهم».

بيرغمان يرفض أن يشيح بوجهه عن الحقائق غير المريحة والمزعجة بشأن الطبيعة البشرية. إذا كان من الصعب مشاهدة أفلام بيرغمان، فذلك لأنه يرغم جمهوره على مواجهة مظاهر من أنفسهم والتي يفضّلون تجنبها والنأي بالنفس عنها.

قيل عن أفلامه أنها بالغة الجديّة، مضللة، مضجرة، تثير الحنق، صعبة الاحتمال، عنيفة، هادئة، حالمة، مخيفة. صعوبة أفلام بيرغمان ليس لأن الصور مقلقة أو مربكة أو مشوشة، أو لأن تتابع الأحداث شنيع ومروّع، بل لأن أفلامه لا تدعك ترتاح وتسترخي في حالة من التوقع المشروط، لما سوف يحدث لاحقاً، في المشاهد التالية. إنها تتحدى الافتراضات بشأن الكينونة والزمن والوجود. والفيلم يأخذ الجمهور إلى مستويات جديدة بتضبيب البؤرة بين الواقع والحلم.

أفلامه صعبة لأن المتفرج لا يكون واثقاً لماذا الأحداث تقع، أو ما الذي تعنيه. لأن أفلامه لا تعتمد البنى السردية المألوفة والتقليدية، ولا تستخدم الوسائل التي تحكم الأفلام الأخرى وتنظمها. عندما يشاهد المتفرج أفلامه يكون على الحافة، في غاية الانفعال والتوتر، طوال دقائق المشاهدة. ليس ثمة سهولة، استرخاء، طمأنينة، ليس ثمة كليشيهات.

صعوبة أو غموض بعض أفلام بيرغمان ليس خياراً شخصياً للمخرج، أو نزوة.

هو لم يقل إنه يرغب في صنع أفلام سهلة، يسيرة. الجاذبية لا تعني جعل أفلامه مسلية وترفيهية وخالية من أي تعقيد. الجاذبية تشمل تعدّد الموضوعات، ومعالجة موضوعات كونية (الحب، الجنس، الشباب، الطبيعة، الإيمان، الشك، الهوية).. الجرأة في الطرح والتناول. إغواء المتفرج بالجمالية، بقوة الصورة.

يقول: «الفيلم لا يتأثر سلباً من جراء تحطيم الوهم. إذا أنت صرفت انتباه الجمهور مؤقتا خلال الأحداث ثم دفعتهم ثانية نحو مجريات الدراما، فإنك لا تختزل حساسيتهم وإدراكهم، بل تضاعفها وتعمّقها. فمن المفيد إيقاظ الجمهور للحظةٍ ثم إعادتهم للانغماس من جديد في الدراما».

إنه يحرّض المتفرج على المشاركة الحميمة بالكشف عن مشاعر الشخصية، تعريتها. وهو يتجنب أن يكون صريحاً وجلياً في التصريح بما يريد أن يضمنه في أفلامه من رسائل أو معان..

يقول (Encountering Directors, Charles Samuels, 1972): «لا أطلب من المتفرج أن يفهم، بل أن يشعر. أبداً لم أطلب من أحد أن يفهم ما أفعله. ذات مرّة قال سترافنسكي: طوال حياتي لم أفهم مقطوعة موسيقية واحدة، كنت أشعر فحسب».

بيرغمان يجد صعوبة في الكشف عن مدلول الموضوع ومغزاه،

سواء أثناء كتابة السيناريو أو أثناء التصوير، بل قد يحدث أن ينتهي من العمل في الفيلم دون أن يكون قد أدرك تماماً هذا المغزى..

«إني أكتب سيناريوهاتي من غير أن أدرك معناها تماماً. وقد أحتاج إلى وقت طويل حتى أتمكن من تحديد الدافع الحقيقي لعملي».

اهتمامه الرئيسي هو أن يقدّم معضلات الوجود الإنساني إلى الجمهور من أجل تأملها والتوصّل إلى استنتاجاتهم الخاصة، دون أن يفرض عليهم تأويلاته أو يزعم أنه أكثر حكمة منهم.

يقول: «أندهش عندما يسألني الناس عن هدف الفيلم وغايته، لأني عندما أحقّق فيلماً فإني أريد فقط أن أقيم علاقة مع البشر.. أحكي لهم قصة أو أن أعيش معهم وأجعلهم يشعرون بالأشياء التي أشعرها. أحياناً عندما أحدّد هدفاً للفيلم، فإن كل شيء يسير في اتجاه خاطئ».

السياسة.. الفنان لم يعد رائياً

القضايا السياسية والاجتماعية، في أفلام بيرغمان، تبدو هامشية وكامنة، أو مفهومة ضمناً. بينما يولي الحرب اهتماماً كبيراً، ونجدها حاضرة في أفلامه، كحدث واقع بعيداً عن المركز، كما في أفلامه: عطش، الصمت، برسونا، آلام آنّا. وكحدث محوري ومكثّف، كما في فيلم «العار». لكن لا يمكن مطالبة أي مخرج سينمائي (أو روائي أو تشكيلي) بأن يكرّس نفسه لتناول ومعالجة كل أوجه ومظاهر التجربة الإنسانية.

يقول بيرغمان: «اهتمامي معدوم بالقضايا السياسية أو الاجتماعية. لا أشعر بالاكتراث تجاه تلك القضايا. بعد الحرب، واكتشاف معسكرات الاعتقال النازية، وانهيار التعاون السياسي بين الروس والأميركان، تقلص اهتمامي وصرت محايداً تماماً. صرت مهتماً أكثر بشؤون الدين. وانشغلت بالخط السيكولوجي والديني. قضية الخلاص واللعن لم تكن أبداً مسألة سياسية، بل دينية. بالنسبة لي، في تلك الأيام، كانت الأسئلة العظيمة تدور حول الله، عن الإيمان

والشك. ثورتي على المجتمع البورجوازي كانت ثورةً ضد الأب. كنت الشخص الواقف خارج المركز، الذي هو موضع ارتياب واشتباه كل جماعة».

في أفلامه، ثمة القليل جداً من التصوير الواقعي للمجتمع السويدي، وندرة في المعالجة الواقعية للقضايا الاجتماعية. إنه يركز على العائلة البورجوازية، على الفنان ودوره في المجتمع، على تصوير المجتمع كعالم خارجي مهدِّد ومتوعّد، وفي تباين حاد مع المجال الحميمي، الذي في عزلته يكون أيضاً مأهولاً بالشياطين المهدّدة بتدمير الإنسان.

إن بيرغمان يحاكم الأفراد (وبالتالي المجتمع) بناءً على القيمة الأخلاقية لا الاقتصادية أو الاجتماعية.

يقول: «اليوم نزعم أن كل فن ما هو إلا عمل سياسي، لكنني أرى أن لكل فن علاقة بالأخلاق (بالمعنى الفلسفي للكلمة). كان يدهشني دائماً ما يقال عني بأني غريب عن كل شيء، وأنني أموضع نفسي خارج المجتمع، وأعزل نفسي عما يحدث. لقد صرحت دائماً، وبوضوح، أنني لست فناناً ملتزماً من الناحية السياسية، مع ذلك من الطبيعي أن أعبّر عن المجتمع الذي أعيش فيه، والزعم بعكس هذا خاطئ وغير دقيق. هذا لا يعني أني أصنع سينما دعائية مرتبطة بأيديولوجيا ما».

منذ أفلامه الأولى، صورة المجتمع عبارة عن فكرة تجريدية

من أجل تمثيل ما يمارسه عالم الكبار من شر وهدم وتخريب للبراءة التي تقطن عالم الشباب والصغار. لقد كان بيرغمان يتجنب القضايا الاجتماعية والمعضلات السياسية ليطرح قضايا ميتافيزيقية تتصل بالحياة، والوجود والدين والموت.. وغيرها من الأسئلة الفلسفية.

يقول: «لديّ إحساس قوي بأن عالمنا يتجه حثيثاً نحو الدمار والخراب. إن أنظمتنا السياسية قائمة، بشكل خطير، على التسويات، وهي لم تعد صالحة للاستعمال. نمط سلوكنا الاجتماعي، تجاه الآخرين وتجاه ذواتنا، ثبت إخفاقه التام. ما هو مأساوي، أننا لا نملك القدرة أو الإرادة أو الطاقة لتغيير اتجاهنا. لقد فات أوان الثورات، وأنا في أعماقي بتُّ أشك في إمكانية أن تكون للثورات نتائج نافعة».

اليسار السويدي، في الستينيات، وجّه الكثير من النقد لبيرغمان وأفلامه، لكونه مخرجاً محايداً، غير ملتزم، ولا يتدخل في السياسة. وتعرّض لهجوم شرس من المخرجين الشبان، في تلك المرحلة، خصوصاً اليساريين الذي رفضوا أفلامه واهتماماته الدينية، وأنكروا جدواها.

يقول بيرغمان (The Drama Review, Fall 1966): «نعلم أنه كان بوسع الفن في الماضي أن يكون تحريضاً سياسياً، ودعوة إلى التحرّك السياسي. اليوم، اعتقد أن الفن كفّ عن القيام بهذه المهمة. وصرنا نلاحظ أن إيصال الأخبار وتغطية التلفزيون للأحداث العالمية هو

ما يصنع النشاط السياسي. في هذه النقطة تم تجاوز الفن بصورة رهيبة. الفنانون لم يعودوا، عملياً، أولئك الرائين الاجتماعيين كما كانوا في الماضي. الواقع يهرب من الفنانين ورؤاهم السياسية.

اليوم، الوضع أقل تعقيداً، أقل إثارةً للإهتمام، وقبل كل شيء، أقل سحراً وفتنةً. لكي أكون صريحاً، ينبغي القول إنني أرى إلى الفن عموماً، وليس فقط فن الفيلم، باعتباره شيئاً خالياً من المعنى. الفن لم يعد يمتلك القوة والنفوذ، وإمكانية التأثير في تطور حياتنا.

قبل مئة عام كان بإمكان المرء أن يغيّر العالم بعمل فني، أما اليوم فقد احتل الفن أكثر المواقع تواضعاً واحتشاماً. قبل قرن كنت تستطيع أن تغيّر شيئاً ما بقول شيء في الوقت المناسب. تولستوي فعل ذلك. كذلك ستريندبرغ، روسو، فولتير، شيلر. الآن أصبح هذا من مهمة السياسيين. العالم بأسره صار قريباً منا، والأشياء تتحرك أمامنا بسرعة رهيبة. إن ما حدث في مئة عام شيء لا يصدّق، لكن الإنسان هو نفسه الإنسان، ورادار الفنان لم يتغيّر. بالأمس كان هذا الرادار أداة سريعة، اليوم أصبح موضة قديمة. الراديو والتلفزيون أسرع».

أفلام بيرغمان كانت مادة للدراسة أكاديمياً من كل الزوايا الممكنة. مع ذلك، فإن القراءات الأيديولوجية الصرفة كانت نادرة، ذلك لأن بيرغمان يُعتبر بعيداً عن السياسة. إنه شاعر النفوس المعذّبة، وليس الديماغوجي الأيديولوجي، الذي يحرّض ويهيّج الناس لاكتساب نفوذ سياسي.

يقول (كتاب: Bergman on Bergman): «وجهة نظري الأساسية هي ألا امتلك أية وجهة نظر أساسية. آرائي بشأن الحياة كانت في البداية دوغماتية (عقائدية) جداً، لكنها تبدّدت وتلاشت تدريجياً، حتى لم تعد موجودة. صرت مجرد رادار يكشف الأمور وينقلها ثانية في صيغة منعكسة، ممزوجة بذكريات، أحلام، أفكار. ثمة توق، رغبة ملحة في التشكيل».

الطبيعة، الموقع.. كحالة ذهنية

الطبيعة، في أفلام بيرغمان، ذات خاصية صامتة. الصمت سمة غالبة. في المنظر الطبيعي يتردّد صدى المتاهة. موقع للمنفى والفشل. البحر، الريح، الصخور، العاصفة كلها تعبّر عن قدر صارم.

الطبيعة هنا إسقاط للحالة الذهنية للشخصيات. الجزيرة، كمثال، ليست مكاناً جغرافياً فحسب، بل هي أيضاً حالة ذهنية.

يقول الناقد ماريت كوسكينين (مجلة شابلن، 1984): «بيرغمان تأثر بالأفلام الصامتة السويدية، خصوصاً أفلام فيكتور سيستروم، التي أدخلت الطبيعة في الحدث الدرامي، وهذا لم يكن مألوفاً، ولم يكن اعتيادياً، في ذلك الحين، فالكاميرا لم تكن تخرج من الأستوديو، والتصوير الخارجي كان نادراً. في أفلامه تجد الصور المدهشة للطبيعة، والتفاعل بين الإنسان والطبيعة».

مثل هذه السمات أو المظاهر، الأجواء والعلاقات، نجدها في أفلام بيرغمان المبكرة، حيث الصيف السويدي يلعب دوراً بارزاً.

وهذا الحضور نجده أيضاً في عناوين الأفلام، حيث تتكرّر كلمة الصيف في عناوين الأفلام، وفيها يكون الصيف شخصية أساسية. المنظر الطبيعي الصيفي يميل إلى أن يكون إما خلفية واقعية للحدث، أو ينتقل إلى مقدمة الصورة ويصبح مادة لأوصاف غنائية للطبيعة. في كلا الحالتين، للطبيعة قيمة فعلية، وتوجد بصورة عامة على نحو مستقل.

صور الطبيعة هذه مشحونة بالمعاني التي تتخطى حالتها الوثائقية. ونحن نجد مثالاً لذلك في فيلم «الصيف مع مونيكا»، حيث الحبكة تتابع التغيّرات في الطبيعة. الأرخبيل في الصيف، مع مياهه المتألقة، مع فضائه وضوئه، يصبح حلماً طافحاً بالسعادة والحرية. عندما يعود الحبيبان إلى المدينة، وإلى الواقع، لا ينتهي الصيف فحسب، بل أيضاً حبهما.

التباين نفسه نجده في فيلم «أنغام الصيف». يقول ماريت كوسكينين: مشاهد التذكّر، التي تصف فترات الصيف، يهيمن عليها الفضاء والضوء. بينما التي تدور في الحاضر هي قاتمة، كئيبة، ذات مساحة ضيقة: شوارع المدينة المعتمة، مع هطول أمطار، وعاصفة خريفية تندفع عبر أغصان غير مورقة. بتعبير آخر، مرور الزمن، والتحولات التي ترافق ذلك، مصوّرة من خلال التغيرات في الطبيعة: الشباب قبالة الشيخوخة، البراءة قبالة التجربة، المرح قبالة الجدّية. الصيف يصبح علامة أولى للماضي، لزمن انقضى بقسوة وبلا شفقة. إنه يصبح الصورة الفعلية للفردوس المفقود.

هكذا نرى أن الصيف والطبيعة من المظاهر البصرية المحورية عند بيرغمان.

لكن مع أفلامه اللاحقة، البيئة والطبيعة تفقد خاصياتها المستقلة والموضوعية. أحداث فيلم «عبر مرآة داكنة» تدور في بيئة معزولة تماماً، هي جزيرة قاحلة. وأحداث فيلم «ضوء الشتاء» تدور غالباً في كنيسة ريفية بائسة وكئيبة. هذه المواقع تعبّر عن المضامين الأساسية: الافتقار إلى الاتصال بين البشر، سيادة الصمت في علاقة الإنسان بالرب، وبين البشر. الطبيعة هنا تتّخذ صفة روحانية.

غالباً ما يعبّر الموقع عن الحالة النفسية للشخصيات. الموقع يوصل الإحساس بالعزلة، بالعقم، بالفراغ الباطني. بالنفس القاحلة. مواقع مماثلة (الجزيرة والشاطئ الصخري) نجدها في أفلام أخرى مثل: برسونا، ساعة الذئب، العار، إضافة إلى «الختم السابع» الذي يبدأ وينتهي على الشاطئ الصخري.

«ضوء الشتاء» تدور أحداثه في بداية الشتاء حيث كل شيء رمادي، وعلى وشك أن يحاصره الثلج، والذي سوف يشكّل فراغاً أبيض. في «الصمت» لا نجد حضوراً للمنظر الطبيعي أو ما يخلقه الطقس، غير أننا نشعر بالمحيط الخانق، سواء في مقصورة القطار أو في الفندق. الكثير من مشاهد «الفراولة البريّة» تدور داخل حيّز السيارة، وكل مشاهد فيلم «صرخات وهمسات» تقريباً تدور داخل الغرف العديدة في منزل ريفي.

انعدام الجذور، إحساس الشخصية بأنها فاقدة لجذورها، يجد تعبيره ودلالته في المواقع الجرداء، القاحلة: الجزيرة النائية، المهجورة. البحر الذي يحيط بالجزيرة. الثلج الذي يشكّل فراغاً أبيض. البيئة الباهتة، الفاترة.



في جزيرة فارو، وهي إحدى جزر (أو أرخبيل) البلطيق، والتي استقر فيها بيرغمان منذ 1969 وحتى مماته في 2007، اشترى قطعة أرض، بنى عليها بيتاً، وحوّل المخزن إلى صالة سينما صغيرة، خاصة. وقد اعتاد أن يشاهد فيلماً هناك، في الساعة الثالثة، بعد ظهر كل يوم، بحيث أصبحت هذه المشاهدة بمثابة طقس يومي يحرص على أدائه.

تقول ابنته لينا بيرغمان: «الأفلام التي كان أبي يستمتع بمشاهدتها، كل يوم في الساعة الثالثة، كانت غالباً أفلاماً كلاسيكية بالأسود والأبيض، تلك الأفلام المعروفة والأخرى المنسية. كانت هذه المشاهدة تجربة خاصة.

لقد حاولت أن أحصي عدد الساعات التي قضاها أبي في صالته وهو يشاهد الأفلام جالساً، أو بالأحرى مسترخياً، على الكرسي، في الصف الأمامي، واضعاً قدميه على المسند.

تخيّل: كل يوم، بعد قيلولته، يركب سيارته الجيب الحمراء، ويصل إلى صالته قبل الساعة الثالثة. ويقضي هناك ساعتين. الاستثناء

كان يوم السبت، حين يبدأ العرض في الساعة الثانية. أي كان يشاهد فيلماً طوال ستة أيام في الأسبوع، من مايو إلى أكتوبر، لمدّة 30 سنة تقريباً. فضلاً عن ذلك، لثلاثة أيام في الأسبوع، طوال شهر يوليو، كان يدعو أفراد عائلته الكبيرة، الموجودين في الجزيرة، لمشاهدة العروض المسائية. ربما هو قضى 8 آلاف ساعة في صالته.. فلا عجب إن لم يكن حضوره في تلك الجزيرة محسوساً».

يقول بيرغمان: (Continental Film Review, April 1974):
«عثرت على هذه الجزيرة أثناء تحقيقي لفيلم (عبر مرآة داكنة) في 1961. وقعت في غرامها منذ اللحظة الأولى. وعدت إليها أثناء تصويري لفيلم (برسونا). عندئذ قررت أن أعيش هنا. أردت أن أكون وحيداً. كانت لدي رؤية رومانتيكية عن العجوز والبحر. وكان لدي القليل من المال. أصدقائي حسبوا أني جننت. لكنني عاندت وبنيت البيت. لم يكن الأمر سهلاً، ذلك لأن الجزيرة تقع في منطقة عسكرية وتعيّن عليّ أن أحصل على موافقة الحكومة. لمدة سنتين كنت وحيداً تماماً، وسعيداً جداً. كانت تأتي امرأة كل يوم وتعمل في البيت ثلاث ساعات. عندما أحبت زوجتي البيت والجزيرة، أسعدني ذلك أكثر. كما لقينا قبولاً من سكان الجزيرة، وهذا مهم جداً. حياتنا بسيطة جداً: كتب، موسيقى، وتلفزيون.

هناك تبدو مقاييس الأشياء صحيحة، وهناك يعيش المرء متصلاً على نحو مباشر وعفوي مع عنصر من عناصر الطبيعة: البحر. إن هذا يتيح لي أن أفهم نفسي على نحو أفضل، وأن أعرف ماهيتي في

هذا الوجود، وأن أعرف حجم دلالتي الخاصة بي، وإنه لأمر مريح أن يكتشف المرء دلالته ومعناه، أو افتقاره للدلالة والمعنى».

الجزيرة مأهولة بعدد قليل من السكان، فيها يقضي أغلب أوقاته، حيث يعتبرها المكان الوحيد الذي يشعر فيه بالأمان، والطمأنينة والألفة والراحة. قال بيرغمان، بعد أن وطأت قدماه، للمرة الأولى، أرض الجزيرة: «أخيراً وجدت موطناً.. موطناً حقيقياً».

كان يكره العيش في العاصمة ستوكهولم، خصوصاً في الشتاء، حيث الإفتقار إلى الضوء، وسيادة العتمة أغلب الأوقات. كانت المدينة تسبّب له حالة من الكآبة. الناس فيها يعيشون في تباعد، في عزلة، ولا يوجد اتصال حقيقي بينهم.

منذ ذلك الحين، صوّر عدداً من أفلامه هناك، وجعلها مسكناً رئيسياً لعائلته. من المناظر الطبيعية في الجزيرة، والأهالي، استمد بيرغمان حس الأمن والطمأنينة والإلهام والحرية، إضافةً إلى الحافز للخلق والعمل والقراءة ومشاهدة الأفلام.

العلاقة بين بيرغمان والأهالي كانت تتّسم بالحب والاحترام المتبادليْن. وقد ساعد بيرغمان، من نواح متعددة، في المحافظة على فارو كمجتمع حيوي. وهم صانوا خصوصيته بمنع المتطفلين من السياح من الاقتراب من مسكنه. وفي حالة البناء والترميم والتجديد والصيانة، كان بيرغمان يستعين دائماً بالخبراء والحرفيين المحليين.

في العام 1970 حقّق أول أفلامه الوثائقية عن جزيرة فارو، فيه يحتفي بالجزيرة وناسها. الفيلم مبني على سلسلة من المقابلات مع تشكيلة من أهالي الجزيرة، ومن خلال ذلك يكشف الانقسام بين الأجيال، بين المقيمين الشبان الذين يتوقون إلى مغادرة الجزيرة، وكبار السن الذين يشعرون بأن جذورهم ضاربة عميقاً في أرض الجزيرة.

جزيرة فارو تبلغ مساحتها 114 كيلومتر مربع. وهي تقع في الشمال الشرقي من غوتلاند. عدد سكان الجزيرة لا يتجاوز الألف نسمة، لكن في الصيف يتوافد عشرات الآلاف من الزوار أو السياح. والجزيرة تحتوي، إلى جانب الشواطئ الرملية، على السهول المفتوحة، والأراضي الرطبة، والبحيرات الصغيرة، والحقول المحروثة، وأشجار الصنوبر.

أثناء إقامته في ألمانيا، عاد بيرغمان إلى جزيرة فارو، في 1979، ليصوّر فيلمه الوثائقي الثاني عن الجزيرة، كاشفاً المنحى الاجتماعي والاقتصادي للواقع الذي يختبره أولئك الذين يعيشون هناك. الفيلم أطول من سابقه، وأكثر تفاؤلية.

في حوار مع بيرغمان في 2003، قال: «لا أستطيع أن اتخيّل حياتي، وما كان يمكن أن تصبح عليه، لو لم اصادف هذه الجزيرة».

في منزله على هذه الجزيرة، فارق بيرغمان الحياة، تاركاً من ممتلكاته أربعة مبانٍ.

النقد.. فتور، احتفاء، فتور

أعمال بيرغمان المبكّرة، من الفترة 1945 وحتى 1954، لم تنل استحسان النقاد السينمائيين في بلده السويد، الذين كانت استجابتهم فاترة، سلبية، قاسية، واعتبروها صعبة، غريبة، مبهمة، كثيرة الادعاء. وشجبوا نزوعه نحو التجديد الشكلاني، وميله إلى الأسلوب التعبيري وخروجه على التقاليد الكلاسيكية في صنع الفيلم، وانتقدوا بقسوة أطروحاته الوجودية التشاؤمية، من خلال شخصياته الشابة، المتمردة، الساخطة والمهمشة. أولئك النقاد كانوا يدعمون الأفلام المنتَجة على غرار أفلام هوليوود، بالنظام ذاته المتّبع في إضاءة المشاهد، والتواصل الزمني والمكاني في الأحداث، واعتماد السرد الكلاسيكي.

يقول (Continental Film Review, April 1974): «النقد السيء يزعجني كثيراً. هو أشبه بالسم. أنا لا أتابع هذا النقد، لكنني أقرأه عندما يصل إليّ. أنا قادر على تقييم أفلامي وأعرف أن كان فيلمي جيداً أو سيئاً أو وسطاً. مع ذلك، نقاد السينما، في نظري،

لهم أهمية خاصة. بوسعهم أن يجعلوني أشعر بالانزعاج مدة 24 ساعة تقريباً. لكن في اليوم التالي أتخذ موقف الاحتجاج. وفي كل الأحوال، عندما يعرض فيلمي أكون مشغولاً في مشروع فني آخر. إذن في اليوم الأول، أشعر بالخجل أو الإذلال أو الغضب. إنه رد فعل بسيط وبدائي جداً. وقتها أرغب، ببساطة، في ضرب الناقد. فيما بعد، أقبل فكرة أن لدى الناقد مبرره. لكن الشيء المهم حقاً هو أن الجمهور نفسه ينبغي عليه أن يتفاعل ويستجيب، وألا يبقى غير مبالٍ. اللامبالاة شيء بغيض».

بيرغمان لم يكترث بهذا النقد السلبي، العنيف، بل استمر في تنمية وتطوير طرائقه في العمل والتفكير، وفي معالجة اهتماماته في الشكل والمحتوى، معطياً المخيلة والذاكرة أهمية بالغة، مع التوكيد على الأبعاد النفسية والفلسفية.

يقول بيرغمان (Take One 2, no.1، أكتوبر 1968): «في السابق، اعتدت أن اعتمد كثيراً على آراء الناس في شخصي وفي أعمالي. كنت سريع التأثر، على نحو مستبد، بالنقد. وكنت أشعر بالتعاسة لأيام إذا قال أحد شيئاً جارحاً لي أو عني. اليوم صرت لا أهتم بشيء فيما عدا حياتي مع أصدقائي، والعمل الذي يتعيّن عليّ أن أنجزه. هذا هو المهم بالنسبة لي. لا احتاج إلى النفوذ. لا احتاج أن أكون مؤثراً. لا احتاج أن أكون مشاركاً في الحياة الثقافية السويدية، أو مساهماً في صياغتها. لا رغبة لديّ في تسويغ نفسي أمام النقد. لا حاجة لي لأن أكون عدوانياً. أكره أن أكون كذلك. أريد أن اتلفت حولي لأرى

العالم. أن أقرأ الكتب، وأملأ الثغرات في تعليمي.. الثغرات الناجمة من عملي المتواصل، دونما انقطاع، منذ أيام الدراسة».

المظاهر الشكلية في أفلام بيرغمان، في الخمسينيات، لفتت أنظار النقاد الفرنسيين، الذين افتتنوا بصوره ورؤاه، واحتفوا به كواحد من المخرجين المهمين ضمن الاتجاه الحداثي. بفضل هؤلاء النقاد: أندريه بازان، غودار، تروفو.. إضافة إلى حضورها في المهرجانات الدولية، وجدت أفلام بيرغمان طريقها إلى الأوساط العالمية، لتنال الشهرة والتقدير.

في فرنسا، أول مقالة نقدية إيجابية، كتبها أندريه بازان في سبتمبر 1947، عندما هنأ المخرج السويدي المغمور «لخلقه عالماً من النقاء السينمائي الباهر».

مع توالي إبداعاته، وحضوره المتميّز في المهرجانات العالمية، والتفات النقاد العالميين إلى موهبته وجدّة أعماله، واحتفاء السينمائيين بتجربته المدهشة، بدأ النقاد في السويد، وفي الدول الاسكندنافية الأخرى، يتناولون أعماله بالكثير من الاهتمام والتقدير. لقد أدركوا، بفعل تأثير النقد الفرنسي، أن السينما، في المقام الأول، وسيلة تعبير ذاتية، من خلالها يطرح المخرج رؤيته وأفكاره ومواقفه وحساسيته الفنية، وأن المخرج يحتل مكانة سامية كمبدع وليس مجرد موظف في الأستوديو أو ناقل ومترجم لرؤية شخص آخر. كان ذلك في الخمسينيات والستينيات.

يقول بيرغمان: «في حين أنني لا أستطيع أن أدع نفسي تكترث بما يعتقده الآخرون، وما يقولونه عن شخصي، إلا أنني اعتقد أن من حق النقاد تأويل أفلامي كما يحلو لهم. أنا أرفض تفسير أعمالي للآخرين، ولا أستطيع أن أفرض على النقاد نمطاً معيناً من التفكير، فلكل شخص الحق في فهم الفيلم كما يراه.! سواء أثار إعجابه أم نفوره. الفيلم معدٌ لكي يثير رد فعل ما. إذا لم يتفاعل الجمهور، بطريقة أو بأخرى، فإن هذا يعني أن الفيلم غير هام ولا قيمة له».

في السبعينيات، بدأت المرأة الناقدة، وتحديداً تلك المنتسبة إلى الحركات النسوية الراديكالية، في شن الهجوم على بيرغمان وآخرين بدعوى كراهية المرأة وتكريس واقع الخضوع والإذلال الذي تتعرض له المرأة على يد الرجل. وفيما يتصل ببيرغمان، كان النقد «النسوي» يرى في أفلامه نوعاً من التكريس للمنظور الذكوري، التقليدي جوهرياً، تجاه الذاتية الأنثوية. وأن إخفاق الشخصيات النسائية، في أفلامه، في إيجاد المعنى، ينشأ من العجز والقصور في اختيار أسلوب حياة مستقل عن الوظيفة الجنسية الأنثوية. وأن بيرغمان، من وجهة نظر النقد النسوي، كان يعامل شخصياته النسائية، على نحو استبدادي، بقسوة أشد مما كان يعامل شخصياته الذكورية. وأن المرأة، في منظوره، تبدو في الدرجة الأدنى من السلّم النشوئي. وأنه كان يعاقب المرأة التي تتمرّد على واقعها الاجتماعي، وترفض الكوابح المفروضة عليها، بالمعاناة مرضاً وموتاً، أو بالنبذ والعزل. وتطرّق هذا النقد

إلى افتتان بيرغمان بالمرأة، ووجدت فيه تمسكاً بالروح التقليدية، حيث النظرة إلى المرأة بوصفها الآخر، بوصفها الفاتنة الشهوانية، الغامضة، والتي تأسر مخيلة الرجل.

مثل هذا النقد العدائي انتشر صداه، ليس فقط في الأوساط النسائية، بل أيضاً في الأوساط السياسية والشبابية، من اليسار السويدي، ومن السينمائيين اليساريين، الذين وجهوا إليه تهمة عدم الالتزام بقضايا الواقع، ويشجبون موقفه الرجعي والسلبي من الصورة المتحرّرة للنساء في السينما.

لقد تعرّضت أفلام بيرغمان إلى نقد شديد، من الأوساط النقدية، والجمعيات النسائية، والدينية، واليسارية، ومن نقاد أكاديميين يتبنّون الإتجاه البنيوي وما بعد الحداثة. هؤلاء أرادوا تقويض، وإضعاف مكانة، أعمال بيرغمان التي كانت فيما مضى مبجّلةً، وموضع تقدير وإعجاب كبيرين.

بيرغمان سعى إلى تحصين نفسه، وعزلها عن التأثير المسبّب للكآبة والإحباط في المقالات النقدية. كان يرى ضرورة أن يتجنب المخرج، على الإطلاق وفي أي وقت، الاستجابة للناقد أو مناقشته.

كان يقول: «أمقت الأسلوب الفكري، العقلاني، في معالجة أمور هي حسّية جداً وذاتية جداً».

ويقول: «من الأفضل ألا نتكلم كثيراً عن سبب صنع الأفلام أو الكتابة. الفنانون لا يعملون غالباً بطريقة بالغة التعقيد. انظروا إلى

(الشقيقات الثلاث).. هذا الكتاب الصغير لتشيخوف، ثم انظروا إلى ذاك المجلّد الضخم الذي يعلّق على أعمال تشيخوف».

وهو يرفض الأحكام النقدية الخارجة عن الإطار السينمائي. يقول (The Drama Review, Fall 1966): «لا يصح أن تخضع أفلامي لأحكام نقدية أدبية. هل بإمكان ناقد موسيقي أن ينقد ويحاكم معرضاً تشكيلياً؟ هل بإمكان معلق رياضي أن ينقد مسرحية؟ السبب الوحيد الذي يجعل أي شخص يعتقد أنه مؤهل لإصدار حكم شرعي على الأفلام هو عجز الفيلم عن توكيد نفسه كشكل فني، وفرض الاعتراف به، وحاجته إلى معجم فني محدّد، وحداثته بالنسبة للفنون الأخرى، وارتباطاته الجليّة بالواقع الاقتصادي، واحتكامه المباشر إلى المشاعر.. كل هذه العوامل أدت إلى النظر إلى الفيلم بازدراء وترفّع. إن المباشرة في التعبير جعلت الفيلم مشبوهاً في نظر البعض. وبالنتيجة، أي شخص صار يظن نفسه مؤهلاً لقول ما يشاء، وبأي طريقة يشاء، عن فن الفيلم».

وهو يؤكد احترامه للنقاد الحقيقيين: «إني أتعلم من النقاد الذين ينقدون أفلامي بصراحة وأمانة أكثر من أولئك الذين يبجّلونها».

على الرغم من كل شيء، لقيت أفلام بيرغمان اهتماماً نقدياً واسعاً ومتنوعاً، إلى جانب صدور العديد من الدراسات والبحوث والمقالات عن عالمه السينمائي.

العمل خارج السويد

كان بيرغمان يصرّح دائماً أنه متجذّر بعمق في الفن السويدي والحياة السويدية. إنه ينتسب إلى تلك الفئة من الفنانين الذين، بالنسبة لهم، الرؤية الشخصية تلتحم مع الإحساس بالهوية الوطنية.

بيرغمان يحتاج إلى محيطه وتقاليده السويدية ليس لأجل الإلهام فقط وإنما للشعور بالأمان، الذي بدونه -كما يعترف- لا يستطيع أن يعمل. إذ غالباً ما أشار إلى الإحساس بالذعر الذي ينتابه كلما وجد نفسه في بيئة أجنبية، غريبة. ومراراً كان يرفض العروض المقدمة إليه لتحقيق أفلام خارج السويد، رغم المكاسب المادية.

يقول (Playboy, June 1964): «لا أريد أن أعمل خارج السويد. في اللحظة التي أفقد فيها حريتي، سوف أكف عن العمل كمخرج، لأنني لا أملك القدرة والمهارة على تقديم تنازلات في الفن. إن أهميتي الوحيدة في عالم السينما تكمن في حرية عملي الإبداعي.

ما يقلقني بشأن صنع فيلم خارج السويد هو فقدان السيطرة

الفنية. عندما أحقّق فيلماً، يجب أن أكون متحكماً فيه من البداية. لقد نشأت في السويد. جذوري ضاربة هنا، وهنا لم أشعر قط بالإحباط مهنياً، ولم يخيّب المنتجون أملي.

فكرة صنع فيلم خارج السويد، مع شركة إنتاج أميركية مثلاً، هي مغرية حقاً. لكن هل سيتاح لي العمل مع الطاقم الفني نفسه، الذي أعمل معه منذ عشرين عاماً؟ مع العلاقات ذاتها التي ترسّخت مع المنتجين؟ ومع السيطرة الفنية نفسها كما الحال هنا؟ لا اعتقد ذلك».

إعادة مشاهدة الأفلام السابقة

يقول بيرغمان (Films and Filming, Feb. 1983): «كنت دائماً أتحاشى إعادة مشاهدة أفلامي القديمة. كلما توجب عليّ أن أفعل ذلك، أو اضطر لفعل ذلك بدافع الفضول، أشعر دوماً، بلا استثناء، وأياً كان الفيلم المعروض، بالتوتر والضيق والانزعاج. يسحقني القلق وأشعر برغبة في البكاء. أكون خائفاً، تعيساً، وجدانياً، مشحوناً بالحنين إلى الماضي. بسبب هذا الاتحاد المشؤوم من المشاعر العنيفة، فإنني أميل إلى تجنب مشاهدة أفلامي السابقة. مع ذلك، أشعر بعطف تجاهها، حتى تلك التي أعتبرها سيئة. أعرف أنني بذلت أقصى ما لدي في ذلك الحين، وأن كل فيلم، بطريقته الخاصة، كان حقاً مثيراً للاهتمام.

بوسعي الآن أن أرى نقاط الضعف والنواقص بوضوح أكثر مما كنت أفعل قبل ثلاثين سنة. لكن كم فيلم، منذ الخمسينيات، يمكن أن يصمد اليوم؟ لقد تغيّرت معاييرنا، وفي السينما والمسرح، هذا التغيّر يحدث بسرعة مذهلة تسبب الدوار. الحسنة الأكيدة

لإخراج عرضٍ مسرحي، أن هذا العمل سوف يوجد لأسابيع قليلة ثم يغوص في محيط النسيان ويختفي. أما الفيلم فيستمر في العيش.

الأفلام موجودة هناك، طوال الوقت. الفيلم مرآة رهيبة، صادقة جداً، تعكس وجهك.. كيف كان يبدو، وكيف كانت تبدو شخصيتك، لحظة صنعك للفيلم. يستحيل تماماً تفادي ذلك. لذا عندما تحقق فيلمًا فإنه يصبح انعكاساً دقيقاً جداً. بالطبع، أحب بعض أفلامي، والبعض الآخر لا أعود أكترث به».

الاعتزال: لقد انتهى زمني

منذ العام 1959 وبيرغمان يصرّح بعد كل فيلم يحقّقه أنه سيكون الأخير، ليس بسبب إفلاس إبداعي، وإنما بسبب ضغوطات العمل وما يعانيه من مشقة جسدية في صنع الفيلم، وما تفرضه عملية التصوير الصارمة والقاسية من جهود.

يقول (The Drama Review, Fall 1966): «لا أعرف متى سيأتي اليوم الذي فيه سوف يستقبلني الجمهور بلا مبالاة. ربما أنا نفسي سأشعر بالغثيان. وسوف يهبط عليّ التعب والسأم والخواء مثل كيس رمادي وسخ. الخوف سيخنق كل شيء، والخواء سوف يتفرّس في وجهي. عندما يحدث هذا، سوف أضع أدواتي على الأرض وأغادر المشهد بإرادتي الحرة، بلا مرارة ولا اكتئاب، سواء أكان العمل نافعاً وصادقاً، من وجهة نظر الخلود، أم لا. العقلاء والحكماء، في العصور الوسطى، اعتادوا أن يقضوا ليالٍ في توابيتهم لكيلا ينسوا أبداً الأهمية القصوى لكل لحظة، والطبيعة الزائلة للحياة نفسها. من دون اتخاذ مثل هذه الإجراءات المتطرفة وغير المريحة، أنا عوّدت

نفسي على احتمال المشاق، والعبث الظاهري، والقسوة المتقلّبة، في عملية صنع الفيلم، وذلك بإقناع نفسي، على نحو جاد، أن كل فيلم أحقّقه هو فيلمي الأخير».

وبيرغمان يبرر مثل هذا القرار بقوله (Films and Filming, Feb. 1983): «نعم، قلت هذا. لكن في ذلك الحين لم تكن أفلامي عادةً تحقّق أي ربح، بل كانت تفشل تجارياً على نحو ذريع، فكنت اتحدث عن الاعتزال لكيلا أشعر بالخيبة عندما لا أحصل على فرصة تحقيق فيلم آخر. لكن الآن هناك سبب مختلف تماماً. كنت دوماً أقول لنفسي: سأكون أنا من يقرّر النهاية. سأكون أنا من يقول، لقد انتهى الأمر. وسوف أخرج بنفسي من الأستوديو، لا أن انتظر حتى يأتي أحد ما ويرميني خارجاً. لقد رأيت مخرجين عديدين تم رميهم خارجاً.. وهذه الفكرة أرعبتني. لهذا أنا من سيتخذ القرار».

مع مرور الوقت، وبلوغه سن الكهولة ثم الشيخوخة، صار بيرغمان يشعر بالانهاك الجسدي في عملية تحقيق الأفلام. لذلك بعد انتهائه من كل فيلم، يعلن عن نيته الاعتزال، والاكتفاء بالعمل في المسرح والتلفزيون، وكتابة السيناريو. ذلك لأن المتطلبات والضغوط في هذين الوسطين تكون أقل وطأة، والعمل لا يكون شاقاً ومضنياً كما هو العمل السينمائي.. وقد صرح في العام 1980 قائلاً (Film Comment, may-June 1983): «لا أريد أن أنتظر مجيء شخص ليخبرني: إنغمار، من الأفضل لك ألا تحقّق هذا الفيلم

لأنك جسمانياً لم تعد تستطيع تحمّل ذلك.. لذا، يوماً ما سوف أقول لنفسي: كلا يا إنغمار، لقد انتهى كل شيء.

كنت دائماً أؤمن بأن عالم السينما ينتمي إلى الشباب. وأنا الآن أشعر بأني عجوز ومتعب بعض الشيء، وأريد أن أتخلى عن مهنتي وموقعي ليشغله شخص آخر. السينما فن متحوّل ومتطور باستمرار، بالتالي فإن المخرج أو الممثل الذي يحقّق شهرة ونجاحاً في مرحلة ما، يجد صعوبة بالغة في التكيّف والانسجام مع العصر وتحولاته. والأسوأ من ذلك هو التشبث بالماضي وتكرار المرء لنفسه من دون الأخذ بعين الاعتبار تغيّرات الأزمنة المستمرة. لقد انتهى زمني وابتدأ زمن الآخرين».

عندما أعلن عن اعتزاله في 1983، بعد عرض «فاني وألكسندر»، اعتقد الكثيرون أنه سوف يخلد إلى الراحة، ويكفّ عن العمل، ويتفرغ لشؤونه العائلية الصغيرة. غير أن الواقع يناقض هذه الصورة. خلال هذه الفترة، أبدى نشاطاً فعالاً في مختلف المجالات الفنية.. فقد أخرج مجموعة من الأعمال المسرحية والتلفزيونية، وأصدر كتابين في السيرة الذاتية والفنية ورواية وبضعة سيناريوهات.

الشيخوخة والموت

اعتزل بيرغمان العمل السينمائي، بشكل نهائي، في ديسمبر 2003. في أكتوبر 2006 أجريت له عملية جراحية في الورك، عانى منها كثيراً.

في حديثه عن الشيخوخة، قال بيرغمان: «الشيخوخة تشبه تسلّق جبل. أنت تتسلّقه من نتوء إلى نتوء. كلما وصلت إلى أعلى ازداد تعبك، وصرت تلهث متقطع الأنفاس، لكن رؤاك تصبح شاملة أكثر».

وقد وصفت ليف أولمان سنواته الأخيرة على النحو التالي: «عندما انتهى من تصوير فيلم (السربنده)، ودّع بيرغمان الجميع وذهب إلى جزيرته. كان ذلك قبل عامين. إنه يعيش هناك وحيداً تماماً. زرته قبل شهر، ومكثت معه أياماً قليلة. في الصيف يزوره بعض أبنائه. يقضي أوقاته في الاستماع إلى الموسيقى، وقراءة الكتب، ومشاهدة الأفلام في صالته الخاصة. لديه الكثير من الأفلام. وثمة

امرأة تُعنى بالأبقار والخيول، ويدعوها لمشاهدة الأفلام معه. وهو يحرص على مشاهدة كل فيلم جديد. يعرف كل شيء عن الأفلام المصنوعة حديثاً»:

الموت حدثٌ كان بيرغمان يتأمله لفترة طويلة. كان موضوعاً للعديد من أفلامه. ذات مرّة تحدّث عن الموت، فقال: «في سن الشباب، كنت أخشى الموت كثيراً. كان يلاحقني كظلي. ثم مررت بتجربة، إذ أجريت لي عملية صغيرة بعد أن قاموا بتخديري، ونمت بعدها أكثر من خمس ساعات. عندما أفقت، ظننت أن الأمر لم يتجاوز ثانية واحدة. اختفت بشكل كامل خمس ساعات من حياتي. منذ ذلك الحين شعرت بأن الموت شيء مشابه، وفقدت كل إحساس بالخوف من الموت. أشعر الآن أن الموت هو استمرار ودّي وجيّد لنهاية الحياة».

في مؤتمر صحفي، سئل بيرغمان عن شعوره الحقيقي تجاه الموت، فقال: «كنت أخاف من هذا الفراغ الهائل. لكن رؤيتي الشخصية هي أننا حين نموت نموت، وننتقل من حالة ما نكونه إلى حالة العدم المطلق».

في 30 يوليو 2007، وكان يبلغ التاسعة والثمانين من عمره، توفي أثناء نومه، في بيته على جزيرة فارو.

في اليوم نفسه، ليلاً، توفي الإيطالي العظيم أنتونيوني وكان يبلغ 94 عاماً.

من يحتاج إلى إنغمار بيرغمان؟

أين هو بيرغمان الآن؟

وهل نحن بحاجة إلى بيرغمان الآن، في زمننا هذا؟

ذات مرّة، ضمن إعلانٍ عن اعتزاله الإخراج السينمائي، قال إنغمار بيرغمان: «لا أحد راسخ في موقعه، ومن السذاجة الاعتقاد بأن العالم لا يستطيع الاستغناء عنك. بعد عشر سنوات لن يتذكرني سوى قلة من النقاد».

كان بيرغمان يعرف. كان يرى. كان يدرك أن نجمه لن يظل ساطعاً في وسط مهووس بما هو جديد، بما هو مبهر، بما هو لافت وجذاب شرط أن يكون سريع الزوال.

قد يتساءل المرء: ما الذي تعنيه لنا أفلام بيرغمان في الوقت الحاضر؟ ما الذي تقوله لنا أفلامه؟ ما هي علاقتنا بأعماله؟

شخصياً، لم أكف عن إعادة مشاهدة أفلامه مرةً كل عام. لقد تأسست علاقة وثيقة وحميمة بيننا. وفي كل مرة أشعر بالدهشة

والانبهار والتفاعل القوي، كما لو أشاهدها للمرة الأولى. وبالفعل، في كل مرة اكتشف شيئاً جديداً، طرياً، مختلفاً. وهذا ما أشعره أيضاً عندما أعيد مشاهدة أفلام تاركوفسكي، فلليني، أنتونيوني، بريسون، أوزو، أنجيلوبولوس.. وآخرين.



أفلام بيرغمان كانت مثار اهتمام الصالات الفنية والأندية السينمائية والدراسات والبحوث الأكاديمية والنقدية، في جميع أنحاء العالم، إلى جانب الأعداد الكبيرة من السينمائيين الذين تأثروا بأعماله وأفكاره. الكتب التي صدرت عن بيرغمان وعالمه السينمائي تفوق أي مخرج آخر.

في الستينيات، كان عرض أي فيلم جديد لبيرغمان يُعد حدثاً هاماً، رئيسياً، واستثنائياً. كانت أفلامه ذات حضور قوي وفعال ورئيسي. كانت تحتل مكانة بارزة، سامية، ضمن نسيج التجربة الثقافية، وفي تاريخ السينما.

غير أنها الآن فقدت ذلك الحضور البهي. تكاد تكون منسيّة. وشهرة بيرغمان بدأت تخبو، حتى كاد يصبح مغموراً.

حدث ذلك منذ أواخر السبعينيات.

الممثلة السويدية غونيل ليندبلوم تسرد عن بيرغمان هذا الحدث: «لقد حاول أن يمارس التدريس لمدة أسبوع. لكن التلاميذ تصرفوا معه على نحو أثار حزنه، فقد كانوا يأتون إلى حصّته متأخرين،

ولم يُظهروا أي اهتمام بما يمثّله، ولم يحترموه بالطريقة التي كان يتوقعها منهم، ومثلما يفعل ممثلوه. كان ذلك في السبعينيات، وكان الطلبة آنذاك مهتمين بأشياء أخرى. لذلك تخلى سريعاً عن التدريس».

وتعلّق غونيل على هذا التصرّف قائلةً: «ربما أفلامه تعبّر عن زمن آخر، وهموم أخرى، لكن من المهم للناس في يومنا انتهاز الفرصة ومشاهدة ما كان يبدو عليه العالم آنذاك».

منذ الثمانينيات والتسعينيات صار بيرغمان هدفاً للهجوم والاستخفاف، ثم حلّت مرحلة التجاهل، على أساس أن أفلامه لم يعد لها علاقة بالعصر. وأن ثيماته كئيبة، محبطة، غامضة. وشخصياته غريبة عن الجمهور الحالي، وأن بيرغمان فنان بورجوازي، تحوي أعماله عناصر نخبوية فردانية. ورأينا عدداً من النقاد ينظرون إليه بوصفه يمثّل مرحلة في تاريخ السينما تم تجاوزها. صار بالنسبة لهم عتيق الطراز. ولاحظنا أن الجمهور الراهن لا يحتمل تحريات بيرغمان في النفس البشرية، واستنطاقاته أو فحوصاته الاستبطانية للوضع الإنساني.

القلة فقط صاروا يهتمون بمشاهدتها، وتأملها، والاستمتاع بها.

يقول وودي ألين (The Hollywood Reporter، أبريل 2011): «الجيل الشاب هو أساساً جمهور جاهل سينمائياً.. ليس فيما يتعلق

بسينما بيرغمان، لكن أيضاً بسينما أنتونيوني، تروفو، كوروساوا، بونويل. الفيلم ليس جزءاً من ثقافتهم العامة. غير أن أفلام بيرغمان تظل عظيمة، كما هي أفلام بونويل وكوروساوا، والأفلام الأوروبية التي شهدت ازدهاراً عظيماً. إنهم لا يعرفون شيئاً عن سارقي الدراجة أو الوهم الكبير، بل أن العديد منهم لا يعرفون المواطن كين. ليس لديهم التوقير العام. أنا لا انتقدهم. إنه مجرد زمن مختلف. أيقوناتهم وأبطالهم يوجدون في نطاق مختلف».



لقد احتل بيرغمان مكانة استثنائية، بارزة، في السينما الفرنسية. والموجة الجديدة الفرنسية اعتبرته أيقونة سينمائية، ونالت أعماله إعجاب غودار وتروفو. الجيل التالي من المخرجين الفرنسيين (فيليب غاريل، أندريه تيشين، بينوا جاكوت، جاك دويْلون) في السبعينيات والثمانينيات، لم يتحمسوا كثيراً للتحاور مع الجيل الذي سبقه، ولم تثر اهتمامهم تلك الراديكالية السياسية، بل آثروا التواصل مع أعمال بيرغمان والتفاعل والتحاور معها.

لكن ماذا يمكن فعله بالضبط مع بيرغمان اليوم.. مع الأجيال الجديدة؟

هل تثير اهتمامهم اليوم العلاقات المركّبة، المعقّدة، بين الرجال والنساء، التي صوّرها بيرغمان، غالباً من منظور المرأة؟ هل هم مهتمون بالتعرّف على آلية اللاوعي، ولغته؟ بالتعرّف على ألغاز

الكائن الإنساني؟ بأمور الشك والإيمان؟ بعزلة الإنسان؟ والبحث عن معنى للوجود؟

هل تغيّر العالم كثيراً بحيث لم تعد تلك القضايا، التي شغلت بال مخرجي تلك الفترة، تعني شيئا لهذا الجيل؟

يقول المخرج الفرنسي أوليفييه أساياس (Film Comment, Jul - Aug 2018): «يصعب عليّ إيجاد بيرغمان في السينما المعاصرة. أو بالأحرى، أرى غيابه كفراغ رهيب. لقد ابتعدنا عن بيرغمان عندما ابتعدنا عن جانبنا المظلم، وضرورة مواجهته. لقد ابتعدنا عن التحليل النفسي، كما الحال اليوم، في المجتمع وعلى الشاشة معاً، ليس لأن لدينا شيئاً نخفيه، بل لأننا لا نريد أن نعرف أو نرى ما لدينا لنخفيه. حالما ينقضي هذا الزمن، ونكون مهتمين من جديد في الأسئلة والشكوك في سبرنا للإنسانية من خلال السينما أكثر مما في الحقائق، في الأهواء والأفكار المتصوّرة سلفاً، في النماذج النمطية، ستكون أعمال بيرغمان لاتزال موجودة هناك لترشدنا وتهدينا».



لكن خلال العقدين الأخيرين شهدنا انبعاثاً لبيرغمان واهتماماً بأفلامه وعالمه. وبدأنا نشاهد أفلاماً وثائقية ودرامية عن عالم بيرغمان. وصارت أفلامه تتوفر على أشرطة دي في دي وعبر اليوتيوب.

الألمانية مرغريت فون تروتا أخرجت فيلماً وثائقياً بعنوان «البحث عن إنغمار بيرغمان»، وعنه تقول (Moviemaker، نوفمبر

2018): «بتحقيق هذا الفيلم اكتشفت بيرغمان الرجل، الأب، الزوج.. الإنسان بكل تعقيداته وتناقضاته. تحقيق الفيلم أشبه بإيماءة إقرار بالفضل إلى أستاذي، فأنا ما زلت تلميذة في حضرته. لقد حاولت في هذا الفيلم أن أقوم برحلة لأعرف ما يتذكره السينمائيون عن بيرغمان، ولكي أرى إذا كانوا لا يزالون يحبونه بقدر ما أحبه. تحقيق الفيلم كان فرصة لفحص أفلام بيرغمان مرةً أخرى، واستجواب نفسي وأسلوبي وحياتي كمخرجة سينمائية».

في الفيلم الوثائقي «انتهاك بيرغمان» Trespassing Bergman نجد العديد من اللقاءات مع الضيوف، من السينمائيين، الذين جاءوا من مختلف البقاع لزيارة جزيرة فارو التي سكنها بيرغمان، والبيت الذي عاش فيه، مع كل المرافق والملاحق، من المكتبة الخاصة إلى صالة السينما. من بين هؤلاء، نذكر: مايكل هانيكه، كلير ديني، أنج لي، ريدلي سكوت، أليخاندرو غونزاليز إيناريتو (الذي قال: لو كانت السينما ديناً، لكان هذا المكان -بيت بيرغمان- مكة أو الفاتيكان)، ولارس فون ترير الذي قال: «بيرغمان أدخل مفاهيم لم يحدث أن تعامل معها أحد من قبل. لا أحد يشكّك في عظمته.. في عبقريته».

إلى جانب عدد كبير لم يتمكنوا من الحضور، واكتفوا بالتحدث عنه من خلال لقاءات بالفيديو، مثل: مارتن سكورسيزي، وودي ألين، روبرت دي نيرو، كوبولا، ويس أندرسون، ويس كرافن، تاكيشي كيتانو.. الذين وجهوا له التحية، وعبّروا عن حبهم

وتقديرهم وإعجابهم، وأثنوا على أعماله، وتحدثوا عن تجاربهم مع أفلامه، والتأثير الهائل الذي مارسته أفلامه عليهم.

رحل هذا الفنان العظيم، لكن أفلامه تظل حية داخل وجدان من شاهدوها. لقد خلق أفلاماً حيّة، تتنفس في كل لحظة من الأبدية .. أفلاماً خالدة.



ها هنا عدد من المخرجين المعاصرين والجدد يتحدثون عنه، وعن علاقتهم بأفلامه، ورؤيتهم لما تمثّله أعماله بالنسبة لهم.

المخرج البريطاني مايكل وينتربوتوم: «شاهدت أفلام بيرغمان لأول مرّة على شاشة التلفزيون. كنت في سن المراهقة. عندما بلغت الخامسة والعشرين، حققت فيلمين وثائقيين عنه، وتمكنت من قضاء وقت طويل في السويد. شاهدت كل أفلامه. وكتبت له رسالة أطلب فيها موافقته على تحقيق فيلم وثائقي عنه. حصلت على قبول منه، والتقيته.

أفلامه تتّسم بالبساطة. هي جميلة جداً، والممثلون رائعون جداً. ما نستشف به من الطريقة التي يصنع بها أفلامه، أنك إذا سجلت الأشياء بصدق، وبتفاصيل وافية، حتى في حالات تبدو غير درامية، فسوف تكون قادراً على تحريك مشاعر الناس، وإظهار ما يحدث خلف الأسطح.

إننا نتحدث عن شخص حقّق أعمالاً عظيمة من الخمسينيات

وحتى الثمانينيات. حقّق مجموعة من الأفلام المدهشة. في عملية صنعه للأفلام، حاول أن يتخلص من كل ما هو غير ضروري، مركّزاً على ما هو أساسي وجوهري. أن تستعير من طريقته في العمل أسهل لك من أن تستعير من أفلامه نفسها. لن تستطيع أن تضاهي أفلامه، ولا أحد يستطيع أن ينسخها أو يحاكيها».

المخرج السويدي توماس فينتربيرغ: «في معهد السينما، شاهدنا أفلامه الأولى، 12 فيلماً. ثم شاهدت أفلامه الأخرى. لقد وجدت فيه مخرجاً دقيقاً، شديد العناية بالتفاصيل، على نحو رائع. وهو يتناول الحالات النفسية العميقة. لقد منحتني أفلامه القدرة على رؤية ما يكونه الإنسان على نحوٍ لم أصادفه من قبل. بعض اللقطات القريبة للممثلات السويديات الجميلات ظلت ماكثة في ذاكرتي. لقد خلق شخصيات نسائية لا تملك إلا أن تقع في غرامهن في الحال، وكشف حياتهن الداخلية المتوهجة على نحوٍ لم يسبق أن رأيت مثيلاً له».

المنتج والمخرج البريطاني ستيفن وولي: «لبيرغمان تأثير على كل سينمائي يحب الأفلام، وذلك ببساطة لأن أفلامه رائعة جداً. ما يفعله من سبر للنفس الباطنية قد يبدو فاتراً ومضجراً ومدّعياً، لكن أفلاماً مثل بيرسونا هي مذهلة. لا يخطر ببالي أي مخرج آخر، غير بيرغمان، ترغب في مشاهدة أفلامه كل يوم وإلى الأبد. الأفلام التي حقّقها قبل خمسين سنة لا تزال جديدة وحيّة كما هي دائماً».

يقول الناقد هاميش فورد: «أفلام بيرغمان مهمة وضرورية لأنها ترغمنا على أن نسأل أنفسنا: من نحن، ماذا نحن؟ وكيف نعيش مع الآخرين؟».

بيرغمان عظيم لأنه قادر على تغيير نظرتك للسينما وفهمك لها، وإغناء إدراكك الحسّي.. ليس للسينما فحسب، بل للحياة، للإنسان، للعلاقات الإنسانية، وللعالم الواسع بأكمله.

الأفلام

أزمة Crisis (1945)

محاولته الإخراجية الأولى، السيناريو كتبه بيرغمان، عن تمثيلية إذاعية دنماركية بعنوان «غريزة أمومية» من تأليف ليك فيشر.

يبدأ الفيلم بصوت الراوي يقول: «هذه بلدة صغيرة. إنها ليست حكاية عظيمة أو مريعة. هي في الواقع مجرد دراما يومية. كوميدية تقريباً».

عن امرأة تحتضر، ومطلوب منها أن تتخلى عن ابنتها بالتبني، التي ربّتها 18 عاماً، لتعيدها إلى أمها الحقيقية، والتي كانت غائبة طوال تلك السنوات، وتظهر الآن لتطالب بها. الفتاة يتصارع عليها عاطفياً رجلان، أحدهما عشيق الأم الذي يقع في غرام الفتاة، وهي تنجذب إليه عاطفياً. والآخر قروي في الثلاثين من عمره. يطمع في الزواج منها لكنها ترفض عرضه لكبر سنّه، وتسخر من محاولاته.

الفتاة تأمل في مغادرة بلدتها الريفية الصغيرة، التي تراها كسجن، لتبحث عن الإثارة والمتعة في المدينة الكبيرة.

زوجة أبيها التي كانت ترعاها منذ أن كانت رضيعة، هي مدرّسة بيانو، ومصابة بمرض خطير لا شفاء منه. وهي تعلم بأنها ستموت

بعد فترة قصيرة. والآن تأتي أمها، التي هجرتها منذ ولادتها، لتأخذها بعيداً.

الأشخاص الأربعة يشعرون أن الفتاة هي الوحيدة القادرة على توفير ما هو مفتقد في حياتهم، في حين تبدو هي مشوّشة وملتبسة، مواقفها ومشاعرها غير واضحة بما يتعلق بهم جميعاً.

هي تغادر إلى المدينة. لكن العلاقة مع أمها وحبيبها تبدو معقّدة، محكومة بالغيرة. وتنتهي بمواجهة عنيفة. وينتهي الفيلم بعودتها مصدومةً إلى زوجة أبيها في البلدة الصغيرة.

لأن الفيلم هو التجربة الأولى لبيرغمان في الإخراج، فقد نفّذه تحت إشراف المخرج- الممثل فيكتور سيوستروم (الذي سوف يستعين به ممثلاً في فيلمه «الفراولة البريّة»). هنا يتحرّى بيرغمان بعض الثيمات الأساسية في مرحلته المبكرة: الشباب في مواجهة مجتمع مضاد، والتوترات بين النساء والرجال.

الفيلم أثار ضجة لتناوله بصراحة قسوة الأم والإجهاض. لكنه لم يحقّق نجاحاً تجارياً، ولم يلق استحسان النقاد. وبيرغمان نفسه، بعد سنوات، أبدى ملاحظات سلبية بشأن أفلامه الأولى. ووصف فيلمه الأول «أزمة» بأنه سيء وفاشل.

إنها تمطر على حبنا It Rains on Our Love (1946)

للفيلم عنوان آخر «رجل ومظلة».

في إطار ميلودرامي رومانسي، يعتمد كثيراً على الحوار، يتحدث الفيلم عن الحب الشاب والعوائق التي يواجهها هذا الحب. شاب وفتاة لا يجدان الحرية والأمان في واقعهما الكابح، فيلجآن إلى واقع آخر، ريفي، يجدان فيه الأمن والطمأنينة.

في بداية الفيلم نرى امرأة شابة تهرع في قلق وخوف عبر محطة قطار. أثناء محاولتها اللحاق بالقطار تصطدم برجل، الأمر الذي يفضي إلى أن يفوتها القطار. بدلاً من قضاء الليل في المحطة، يقترح أن يتظاهرا بأنهما زوجين، وبذلك يتمكنان من قضاء الليل في مأوى جيش الخلاص. يتم لهما ذلك.

يقضيان اليوم التالي معاً، باحثين عن طريقة للحصول على المال. يتضح أن الرجل قد خرج مؤخراً من السجن. يرتحلان معاً. انهمار المطر الغزير يدفعهما إلى اللجوء إلى كوخ مهجور، لكن يظهر لهما صاحب الكوخ ويهددهما ثم يوافق على تأجيره لهما.

بيرغمان لا يعطي معلومات وافية عن الشخصيات، فالمتفرج

لا يعرف شيئاً عن خلفية الرجل والمرأة، لا يعرف من هما. وفي الفيلم عناصر من الواقعية السحرية، من خلال شخصية غامضة، رجل لا نعرف هويته وسبب وجوده، يظهر بين الحين والحين ليزيح الجدار الرابع الوهمي.

كتب السيناريو بيرغمان مع هربرت غريفنيوس، عن مسرحية للكاتب النرويجي أوسكار براتِن. وفي إخراجه للفيلم تأثر بالواقعية الشعرية الفرنسية. وقد أثنى الناقد الفرنسي أندريه بازان على بيرغمان لخلقه «عالماً يتصف بنقاء سينمائي مبهر».

سفينة متجهة إلى الهند A Ship Bound for India (1947)

للفيلم عنوان آخر «أرض الرغبة». كتب له السيناريو بيرغمان عن مسرحية مارتن سودرهيلم.

دراما عن عائلة ممزقة نتيجة الصراع بين الأب والابن.. الابن بحار أحدب يتوق إلى الهرب من مسكنه في سفينة إنقاذ يدير دفّتها والده السكّير القاسي. والذي هو نفسه أيضاً يتوق للهرب، مخططاً لهجر زوجته وابنه، والعيش مع راقصة تعمل في المسرح الاستعراضي. القبطان يدعو الراقصة للإقامة معهم على ظهر السفينة. تنشأ علاقة لطيفة بين الراقصة والابن.

الفيلم متأثر جزئياً بالواقعية الشعرية الفرنسية. ونجد هنا ثيمات سوف يتناولها بيرغمان في أفلامه اللاحقة، ويعالجها من زوايا ومستويات مختلفة، مثل: الأب المتسلط، العلاقة بين الرجل والمرأة، الشيخوخة، المرض والمعاناة، الرغبة في الانتحار.

لكن موقف بيرغمان من فيلمه هذا كان عدائياً، فقد اعتبره «كارثة كبرى». في هذا العام كتب بيرغمان سيناريو فيلم «امرأة بلا وجه» أخرجه غوستاف مولاندر.

موسيقى في الظلام Music in Darkness (1947)

عمل رومانسي. كتبت له السيناريو داغمار إدكفيست، عن رواية لها، ولم يشارك بيرغمان في كتابته.

عن عازف بيانو شاب، ذي موهبة واعدة، من عائلة ميسورة. وهو أيضاً متدرب عسكري. أثناء تمرين في الرماية، يرى كلباً يتجول فيحاول إنقاذه، لكن تصيبه الرصاصة.

بعد كابوس مرعب يرى نفسه فيه يغرق في بحيرة ملوّثة بالزيت، ومليئة بأذرع وأيادٍ مبتورة تحاول الوصول إليه، يصحو مستعيداً وعيه، ليجد نفسه في مستشفى، وليكتشف أنه صار أعمى.

هذا الحادث يؤثر على نفسيته فيصبح كئيباً وغاضباً وعنيداً، كما يكره نفسه، وهذا التحول في السلوك ينفّر أصدقاءه.

الوحيدة التي تهتم به وتعتني به هي إنجريد (ماي زيترلنغ، التي ستصبح مخرجة معروفة). هي تعمل خادمة في منزله. وتقوم بتشجيعه واقناعه أن الموسيقى متنفس لكل المشاعر المعقدة والمضطربة، وأن يتعلم كيف يعيش بفعالية مع ظروفه الخاصة، بدلاً من الانطواء والانعزال.

بعد وقت، يقع الشاب في غرامها. ويرغب في العزف على الأرغن في إحدى الكنائس، بعد أن مارس العزف على البيانو في إحدى الحانات. الشاب والفتاة ينفصلان. وبعد فترة يلتقيان صدفةً، في الليل. وينتهي الفيلم بسفرهما عبر القطار لقضاء شهر العسل.

ثمة تلميح في الفيلم إلى موقف بيرغمان نفسه المضاد للخدمة العسكرية وللحروب عموماً.

الفيلم مصوّر بالأسود والأبيض، بإدارة غوران سترندبرغ، وهو حفيد الكاتب المسرحي الشهير أوغست سترندبرغ.

المرفأ Port of Call (1948)

كتب بيرغمان السيناريو عن رواية من تأليف أولي لانسبرغ.

الأحداث تدور في مدينة سويدية ساحلية. القصة تتصل بالعلاقة العاطفية التي تنشأ بين بحار يعود إلى موطنه بعد سفر طويل، وامرأة شابة ذات خلفية مضطربة. هو يبدي سأمه وتعبه من الإبحار، ويرغب في العمل في البر. أما هي فتصل بها الكآبة والانقباض والضغوطات حد محاولة الانتحار بالقفز في المياه. العلاقة تنشأ بعد أن ينقذها من الغرق، أثناء وجوده في المرفأ.

العلاقة الهشة بينهما تتأرجح بين الأيام السعيدة والأيام السيئة. هو طيب القلب، هادئ، مراع لمشاعر الآخرين، محب للقراءة. والآخرون يستغلون طيبته وخجله في التلاعب به.

يتضح فيما بعد، أن المرأة عاشت حياة عائلية بائسة وتعيسة، وأنها كانت نزيلة إصلاحية الأحداث بسبب سوء السلوك في مرحلة المراهقة. أمها فاترة وتحتقر الآخرين، ولا أحد يطيق العيش معها. هي تعاني من سوء معاملة أمها، التي لا تكف عن تهديدها بإعادتها إلى الإصلاحية كلما تعرّفت على رجل ما من دون رضاها. وتبذل كل ما بوسعها للحط من قيمة وجود الابنة، الذي هو في

أساسه متزعزع وهش. وهي مهددة بالعودة إلى الإصلاحية إن اقترفت أي خطأ. والذين يعرفون ماضيها في الإصلاحية يعتبرونها امرأة سيئة السمعة.

هي تعترف لحبيبها بشأن ماضيها، فيشعر بالصدمة، وعلاقتهما تهتز. وفي هذه اللحظة تلجأ إليها صديقة من أيام الإصلاحية، طالبةً منها أن تساعدها في إجهاض جنينها. مضاعفات ما بعد عملية الإجهاض تفضي إلى موت الصديقة، وتدخّل الشرطة. هنا يصل البحار إلى حالة من الجنون، ويتحوّل إلى شخص عنيف، فيضطرون إلى احتجازه. بذلك يختبر ما عانته حبيبته في حياتها من يأس وغضب وسجن.

في النهاية، تحدث المصالحة مع حبيبها، ويقرران العيش معاً.

في هذا الفيلم، تناول بيرغمان بعض القضايا الاجتماعية التي كانت مثار اهتمام واسع آنذاك، مثل: جنوح الأحداث، والإجهاض. كما تطرّق إلى الثيمات التي تتكرّر في أغلب أعماله: الإحساس بالوحدة. الشخصيات التي لا تعرف كيف تتواصل فيما بينها.

هذا هو التعاون الأول بين بيرغمان ومدير التصوير العظيم غونار فيشر، الذي صوّر الكثير من أفلام بيرغمان.. 12 فيلماً. وهو تعاون مثمر ورائع.

الفيلم يكشف عن تأثر بيرغمان بالواقعية الشعرية الفرنسية، والواقعية الإيطالية الجديدة، وتحديداً أفلام روسيليني.

بخلاف أفلامه السابقة، حقق نجاحاً تجارياً.

في هذا العام، كتب بيرغمان سيناريو فيلم «إيفا»، وأخرجه غوستاف مولاندر.

السجن Prison (1949)

للفيلم عنوان آخر، عند عرضه في أميركا، هو «شهوة الشيطان» The Devil's Wanton.

عن لقاء بين مخرج سينمائي ومدرّس رياضيات سابق، مسن، خرج مؤخراً من مصح عقلي، لديه فكرة لفيلم سينمائي، فكرة قاتمة، وغير تجارية، وبالكاد يمكن تحويلها إلى فيلم، موضوعها أن الجحيم يوجد على الأرض، وأن الحياة هي الجحيم، وأن الشيطان الفوضوي سوف يحكم العالم، ويجعل حياة البشر جحيماً متواصلاً على الأرض. وهو يرى أن الحياة قاسية لكنها طريق مغوٍ بين الولادة والموت.

للمخرج صديق هو كاتب وصحفي متزوج لكنه يعشق مومساً، سبق له أن أجرى معها مقابلة لضمّها إلى مقالة كتبها عن الدعارة. عندئذٍ ينتقل الفيلم ليروي قصة المومس البالغة من العمر 17 عاماً، ولديها طفل. وهذه المومس عاجزة عن فعل أي شيء، غير أن تعرّض نفسها للاستغلال والمعاناة. وحبيبها الذي يسيء إليها، ويعمل كقواد، يطلب منها أن تتخلص من الطفل، لأن ذلك سيثير انتباه السلطات إلى كونها قاصراً.

في هذه الأثناء، نلاحظ أن العلاقة بين الصحفي وزوجته متوترة، وكلاهما يفرطان في تعاطي الكحول. كما أن الصحفي يفكر في الانتحار. ويطلب منها أن تشاركه، في ذعر تضربه وتهرب. هو يفقد التخوم بين الواقع والهذيان، معتقداً أنه بالفعل قتل زوجته، لذلك يجلب شرطياً للبحث عن جثتها في خزانة الثياب لكنه يكتشف أن ذلك مجرد كابوس.

ننتقل إلى المومس التي تختبئ مع وصول الشرطة لاستجوابها. لكن الشرطة تقبض عليها وعلى صديقها، من دون أن تحتجزهما. المومس تهرب مع الصحفي. وتنشأ بينهما علاقة حب، غير أنها لا تستمر. بعد ذلك نعود إلى المخرج الذي يعتذر للمدرّس لأن فكرته غير قابلة للتصوير سينمائياً. ويعلن استحالة صنع فيلم كهذا، لأن الأسئلة التي يطرحها خطيرة أكثر مما ينبغي، وبدلاً من إيجاد حلول، سوف ينتهي بأسئلة كهذه: ما معنى الحياة؟ لِمَ لا يلجأ المرء إلى الانتحار؟

في هذا الفيلم، بيرغمان يحدّد الجنون بوصفه مصدراً للإلهام الفني.

وعن الفيلم يقول بيرغمان (نقلاً عن مقالة إريك أولريكسين، Sight and Sound, Summer 1958): «هذا الفيلم يمثّل وجهة نظر أرغمت على التخلي عنها. لقد احتجت إلى تصوّر صارم وتخطيطي عن العالم للإفلات من الغامض، القاتم، عديم الشكل، الذي كنت

عالقاً فيه. لذلك توجهت إلى المسيحية الدوغماتية للقرون الوسطى حيث الحدود الفاصلة والواضحة بين الله والشيطان. في ما بعد، شعرت بأنني مكبّل بذلك».

أفلامه السابقة كانت ميلودرامية الطابع، ذات منحى اجتماعي، وهي معدّة عن أعمال أدبية رائجة، مع مراعاة لذوق ورغبات الجمهور. أما فيلمه «السجن»، فإنها المرة الأولى التي يتمتع فيها بيرغمان بسلطة فنية كاملة على كل شيء، من السيناريو إلى الإخراج.

ولأن الفيلم غير تجاري التوجه، وذو طابع أكثر قتامة، فقد توفرت له ميزانية محدودة. السيناريو، الذي كتبه بيرغمان، أصلي، غير معد عن مصدر أدبي، نفّذه خلال 18 يوماً، وهي فترة محدودة جداً. وهو باكورة إنتاجه الخاص. النتيجة، عمل يتسم بالجرأة الفنية في بنائه الدرامي، وفي تصويره.

في حديث غودار عن الفيلم، قال: «إذا لا يزال لدى أحد شك في أن بيرغمان، أكثر من أي مخرج أوروبي، باستثناء رينوار، هو الممثل النموذجي للسينما الأوروبية، عليه أن يشاهد فيلمه (السجن) الذي إن لم يكن برهاناً فهو على الأقل رمز واضح جداً».

نقدياً، شهد الفيلم انقساماً حول قيمته وأهميته عند النقاد السويديين، البعض أبدى إعجابه بالفيلم، واعتبره فيلمه الحقيقي الأول. والبعض الآخر من النقاد كان أقل حماساً. مع ذلك، في تقييم بيرغمان لفيلمه هذا، اعتبره غير ناضج، غير مرْض.

عطش Thirst (1949)

بيرغمان، في هذه المرّة، لم يكتب، أو يشارك في كتابة، سيناريو الفيلم، مع ذلك هو فيلم «بيرغماني»، ينتمي إلى العالم الذي خلقه آنذاك عبر أفلامه المبكّرة.

هنا هو يمزج ثلاث قصص كتبتها بريجيت تينغروث (والتي تؤدي أحد الأدوار الرئيسية). الفيلم عُرض في بريطانيا تحت عنوان آخر هو «ثلاث علاقات غرامية غريبة» Three Strange Loves، ويتمحور حول العلاقات الرومانسية المتصدعة، المرتبطة بثلاث شخصيات نسائية مضطربة نفسياً.

القصة تتألف أساساً من رحلة طويلة بالقطار من إيطاليا رجوعاً إلى السويد، حيث زوجان عائدان من إجازة متقشفة، والعلاقة بينهما متوترة. عبر هذه الرحلة نجد انتقالاً من الكوميديا الخفيفة البسيطة إلى الدراما القاتمة، والانتقال الرشيق من الحاضر إلى الماضي وبالعكس. وهذه الانتقالات تتوازى مع الرحلة بالقطار.

زوجان شابان يسافران عبر أوروبا.. أوروبا ما بعد الحرب بسنوات قليلة، حيث آثار الحرب المدمّرة ما تزال ظاهرة، وتتمثّل في

الحشود الخائفة، الجائعة، المطرودة. هذا المظهر يعكس حالة الزوجين التي تعاني من تصدّع وتدهور.

الزوجان يقيمان في فندق، في مدينة سويسرية. الزوجة تتذكّر علاقة حب سابقة، عندما كانت راقصة باليه، في العشرين من عمرها، وتحب ضابطاً في الجيش. وهو من النوع المهيمن المتعصب. زوجته تكتشف العلاقة فتهددها. هي تحبل، لكنه ينكر أية مسؤولية، فتلجأ إلى الإجهاض الذي يفضي إلى مضاعفات تسبّب لها العقم، والشعور بالتشوّه الداخلي، وتخريب مسيرتها الفنية كراقصة.

نعود إلى الزوجين في الفندق. نلاحظ أن العلاقة بينهما متوترة. يعودان إلى السويد. الزوج أحب في الماضي امرأة انتحرت غرقاً. وهو الآن يضطر إلى العيش مع زوجته، رغم ما يشعران به من ضجر وسخط تجاه بعضهما البعض، إلى حد الرغبة في ارتكاب جريمة قتل.

تقول الزوجة: «لا أريد أن أكون وحيدة ومستقلة.. ذلك أسوأ من الجحيم الذي نعيش فيه».

الأرملة كانت مضطربة عاطفياً، وتعاني من مشاكل نفسية، لأنها لا تستطيع التكيّف مع وحدتها بعد فقدانها لزوجها. وهي تتعالج عند طبيب يتضح أنه نرجسي وسادي، ويسعى إلى إغوائها وإخضاعها لرغباته الشيطانية.

الأرملة تلتقي مصادفةً بصديقة لها من أيام الدراسة، وهي

امرأة موسوسة، قلقة. تأخذها إلى شقتها لكن الأرملة تهرب منها، وترمي نفسها في البحر.

بالعودة إلى الزوجين، نراه يقتل زوجته العصبية، المزعجة، لكن عندما يكتشف أن ذلك مجرد حلم، يفرح ويعانقها. ينتهي الفيلم بالزوج، في القطار، وهو يعترف قائلاً إنه على الرغم من الجحيم الذي يعيشان فيه، إلا أنه يفضّل أن يكون مع زوجته على أن يكون بدونها، وأنه يفضّل أن يكون متزوجاً على أن يكون عجوزاً وحيداً.

الشخصيات كلها تعاني وتتعذّب. إنها تعاني من الفقد، الخيانة، العقم العاطفي والنفسي، تجارب الماضي السيئة، اليأس. والذاكرة تلعب دوراً رئيسياً، إذ هنا نجد استجواباً للأفراد الذين ماضيهم يشكّل عبئاً عليهم، وهم لا يتحدون إلا في العزلة.

الفيلم يتنقّل بين الشخصيات، ذهاباً وإياباً، راصداً عوالمها ومواقعها وأزمانها المختلفة، كما يتنقّل بين حالات الواقع والحلم. هناك العالم ذو الفضاء الضيّق المحكم، حيث سكونية حركة الكاميرا، وهناك العالم ذو الفضاء المفتوح، حيث الكاميرا متحركة.

بيرغمان يريد أن يقول في فيلمه هذا، أن هناك على الأرض جحيمان: في أحدهما يعيش المرء مع الآخر، وفي الثاني يعيش المرء وحده، والذي هو أسوأ الاثنين.

عاب النقاد على شخصيات الفيلم جمودها، وعدم مبادرتها لتحقيق أي تقدّم نحو حل مشاكلها، والاكتفاء بالمعاناة. كما أنها

لم تحصل على المساحة الكافية للتنامي، وإقناع المتفرج بأزماتها، أو بحالاتها النفسية.

كما في أفلامه السابقة، نجد مزيجاً من الأسلوب المسرحي والتصوير السينمائي الحيوي والديناميكي، ضمن دراما متعددة الطبقات، وقاتمة، فيها يكشف بيرغمان عن اهتمام بنفسية المرأة ومعاناتها من الحرمان، على الصعيد العاطفي والاجتماعي والمهني. ويبدو جلياً تأثير الفيلم النوار (الأفلام السوداء) على وجودية بيرغمان التشاؤمية.

إلى الفرح To Joy (1949)

ينتمي إلى المرحلة المبكرة من أعمال بيرغمان التي تتّسم بالقتامة والكآبة والقنوط. خلاصة الفيلم أنه لا شيء يبقى باستثناء الفن، وتحديداً الموسيقى العظيمة.. التي تجلب السعادة، والتي هي وراء نطاق المعاناة والفهم.

ثاني سيناريو أصلي يكتبه بيرغمان مباشرةً للسينما. العنوان يشير إلى قصيدة فريدريك شيلر «قصيدة غنائية إلى الفرح» وإلى سيمفونية بيتهوفن التاسعة. يبدأ الفيلم ببروفة الأوركسترا، وينتهي بها.

يبدأ الفيلم بنبأ مأساوي صادم ومؤلم يتلقاه العازف ستيغ، أثناء بروفة الأوركسترا، عن وفاة زوجته حرقاً، بعد انفجار الموقد. هو ينهار. فلاش باك إلى الزوجين في بداية علاقتهما، قبل سبع سنوات. ونحن نشاهد أحداث هذه السنوات في شكل أجزاء متفرقة.

شاب وشابة في العشرينات، يلتقيان. كلاهما عازفان في أوركسترا سيمفونية. يقعان في الغرام. هو يتوهم أنه سيصير أعظم عازف كمان، وهي يتملكها الطموح ذاته. هما الآن مرتبطان بعلاقة عاطفية، وتحت رعاية قائد الفرقة الموسيقية (فيكتور سيوستروم).

عادةً الأوركسترا تتطلب أداءً جماعياً موحّداً، حيث تتّحد المهارات لإحراز تناغم وانسجام كلّي يتخطّى مواهب كل عازف، لكن ستيغ يريد أن يبرز كنجم. يتضح أنه ساذج وغرّ، قليل التجربة. لا يضاهي مارتا اجتماعياً، وهي جذابة ومحبة للاختلاط بالآخرين.

في حفل عيد ميلادها، يفرط في الشراب حتى يغمى عليه. تتنامى العلاقة بينهما، فيقرران الزواج. لكن عندما تخبره أنها حبلى، ينصدم وينزعج لأنه لا يريد أطفالاً، فتتهمه بالقسوة والأنانية. بعد فترة، يستأنفان العلاقة، ويتزوجان.

ستيغ فنان يرغب في الصعود إلى القمة، فوق الجميع، وهو يشعر بأن لديه قدرات تؤهله لتحقيق ذلك. إننا نتابع رحلته لإنجاز ما يصبو إليه، بالتالي فإن الفيلم مرئي من وجهة نظره. والمتفرج يتعاطف معه بسبب براءته الجادة، الطفولية تقريباً.. على الرغم من نرجسيته وأنانيته. لكن عندما تحين له الفرصة، يقوم بإفسادها ويخفق في الحفلة العامة.

يصاب بخيبة أمل. مارتا، الزوجة المحبة، تؤازره، وتحاول أن ترفع من معنوياته، غير أنه يمعن في اليأس حتى يدمن تعاطي الكحول. ويبدأ في الإساءة إليها بطريقة يفوق احتمالها.

بعد ثلاث سنوات، ستيغ لا يزال يحلم بالعزف منفرداً. ويقيم علاقة مع زوجة مدير الأوركسترا. مارتا تعلم وتواجهه، فينتقدها بسبب علاقاتها القديمة. وعندما يفقد أعصابه، يصفعها. هي تترك

البيت مع طفليهما. بعد ثلاثة شهور، يتصالحان. تمر سنوات قليلة. مارتا تزور جدتها، وهناك تلقى حتفها. ينتهي الفلاش باك. نعود إلى الحاضر. إلى ستيغ الحزين، والذي يعود ليباشر البروفة، مشاركاً في عزف سيمفونية بيتهوفن التاسعة.

هذا لا يمكن أن يحدث هنا This Can't Happen Here (1950)

عُرض الفيلم خارج السويد تحت عنوان «توتر عال» (High Tension). وهو عمل ينتمي إلى نوعية أفلام الإثارة الجاسوسية التي انتشرت إبان الحرب الباردة، مع حالات رومانسية.

وبيرغمان لم يكن راضياً عن الفيلم، واعتبره إخفاقاً فنياً، بل وأبدى كراهيةً للفيلم إلى حد أنه رغب في دفنه إلى الأبد. واعترف أنه أنجز الفيلم لأسباب تجارية. كما صرّح بأن المرض الذي أصيب به أثناء تصوير الفيلم هو نوع من الاستجابة العنيفة لجسده الرافض لمشروع غير ملائم له.

الفيلم عن امرأة تعود إلى موطنها السويد، بعد أن عاشت سنوات، كلاجئة منفية، في دولة أوروبية، تاركةً عائلتها هناك، في ظل نظام شمولي استبدادي. بعد وقت يعود زوجها، ويتضح أنه عميل، بينما زوجته تعمل سراً مع المقاومة، وهي مرتبطة بعلاقة عاطفية مع شرطي.

أنغام الصيف Summer Interlude (1951)

في هذا الفيلم، يعرض بيرغمان الطبقات الغنية من ذاكرة امرأة في الثلاثين، فيما تلتفت إلى الوراء، مستحضرة الخيارات التي كانت مطروحة أمامها، عندما كانت شابة لا تشعر بثقل الزمن. البؤرة هنا مركّزة على المرأة، حيث الفيلم مرئي من منظورها.

التأمل الغنائي في قوة الحب الشاب هو استحضار شعري لعبء الذاكرة وسطوة الفقد.

الفيلم مقدّم من منظور شخصي ووجودي. وهو لا يهتم بمعالجة قصة حب رومانسية فحسب، بل أيضاً يطرح تساؤلات فلسفية بشأن الهوية الذاتية، وما يريد الإنسان أن ينجزه في حياته.

كتب السيناريو بيرغمان مع هربرت غريفنيوس. وهو مبني على قصة قصيرة كتبها بيرغمان عندما كان في السابعة عشرة من عمره.. «هذا الفيلم مكتوب بقلبي»، هكذا صرح بيرغمان في حديثه عن الفيلم، الذي يعتبره أول أعماله الناضجة.

عن راقصة باليه ناجحة تدعى ماري (ماي بريت نيلسون)، تعود إلى البلدة التي نشأت فيها وارتبطت، قبل 13 سنة، بعلاقة

حب سعيدة مع طالب خجول، لقي مصرعه إثر سقوطه من منحدر صخري، أثناء رحلة صيفية إلى مجموعة من الجزر.

هي تقيم علاقة غريبة مع عم شرير، كان سابقاً صديقاً لأمها. بعد نجاحها في عالم الباليه، وإحرازها شهرة واسعة، ترتبط بعلاقة عاطفية مع ديفيد، صحفي يريد أن يتزوجها. ولأنها ظلت تعاني من شعورها بفقدان البراءة والإيمان بعد موت حبيبها الطالب، قبل 13 عاماً، فقد بنت حول نفسها سوراً يعزلها عن محيطها، وفي هذه الشرنقة العاطفية تعيش، منطوية ومشحونة بالمرارة، مع ذكرياتها، ومع مشاعر الذنب والندم والفقد.

التغيّر الجغرافي للمشهد يندمج مع رحلة عبر الزمن رجوعاً إلى ذكريات مطموسة موجعة. إنها تعود إلى الماضي بعد استلامها طرداً يحتوي على يوميات كتبها حبيبها الطالب بخط يده، لكن صادرها العم. هذا يحرّضها على تذكّر تلك الأيام القديمة. لذلك تقرّر زيارة الجزيرة التي شهدت تلك العلاقة القديمة للتصالح مع ماضيها، فتجدها باردة، مغلفة بالضباب.

عبر الفلاش باك نرى اللقاء الأول بينها، عندما كانت طالبة باليه مراهقة، وطالب الكليّة الخجول والحساس. تتنامى العلاقة بينهما. هي تقيم مع عمها الذي لا يخفي انجذابه إليها.

بالعودة إلى الحاضر، نرى ماري تزور بيت العائلة القديم، وتصادف عمها الذي لم تره لأكثر من عشر سنوات. اللقاء فاتر وغير

ودّي. وهو يكشف لها أنه هو من أرسل اليوميات إليها. هي تعود إلى المدينة.

مرة أخرى تتذكّر الأيام الأخيرة قبل موت حبيبيها في حادث انزلاق من منحدر صخري ووقوعه على الصخور. هذا الحادث يسبّب لها صدمة شديدة، تفضي بها إلى الانطواء والعزلة، وكراهية العيش، والشك في إيمانها.

هي الآن مرتبطة بعلاقة عاطفية غير مستقرة مع ديفيد، الصحفي، وقد سئمت كثرة المشاجرات بينهما وتريد أن تقطع علاقتها به. لكنهما يكشفان عن حب متبادل ليلة افتتاح العرض.

الفيلم ينتهي بماري وهي تؤدي دور أوديتا في أوبرا «بحيرة البجع»، وتحديداً المشهد الذي فيه يحرّر الحب البطلة من القوى السحرية الشريرة، والمشهد يعبّر عن تحرّر ماري من اليأس والكآبة.

في هذا الفيلم، على نحو مغاير عن الأفلام السابقة التي تدور أغلب أحداثها في مواقع داخلية (بداخل الأستوديو) وبحركة كاميرا مرسومة بعناية، وبلقطات تكون أحياناً طويلة الأمد، تتحرك الكاميرا هنا لتصوّر المواقع الخارجية، حيث المناظر الطبيعية في أغلب المشاهد. واللقطات تكون عادةً قصيرة الأمد، مع اعتناء بالتكوينات البصرية، والإيقاع.

في حديثه عن هذا الفيلم، صرّح بيرغمان قائلاً إنه فقط مع

«أنغام صيفية» بدأ يشعر للمرّة الأولى بالثقة في قدراته على التعبير السينمائي.

هنا كاميرا بيرغمان تركّز بؤرتها على ثلاثة عوالم: الخارجي، حيث المواقع الخارجية في الجزر، وجمال الطبيعة المتلازم مع عاطفة الحب الناشئة بين ماري والطالب. ثم العالم الداخلي القاتم والصارم، المتلازم مع صرامة الباليه، في التمارين والبروفات والعرض. أما العالم الثالث فهو الذي يحتل فضاء التخيّل والتذكّر، والذي ترتاده أشباح الماضي، والمأهول بالأسى والندم والإحساس بالذنب.

بناء الفيلم يعتمد على الفلاش باك، وفيه يوجه بيرغمان عناية فائقة إلى المناظر الطبيعية من منظور تعبيري، بتعاون خلاق مع مدير التصوير غونار فيشر، الذي أبدع لقطات جميلة. إن بيرغمان يستخدم الوسائل التعبيرية، كما يقول الناقد بيتر كووي، في كتابه «خمسون مخرجاً بارزاً»، من أجل توصيل المعاناة الروحية الحميمة لشخصياته. هنا، وكما في أفلامه اللاحقة، يقوم بيرغمان بسبر الروح مثل جرّاح.

الفيلم مشبّع بالمجاز، والتأمل الفلسفي في الحب والفقد، وبراءة العشق الشاب في مختلف أبعاده. مع التوكيد على ثيمات العزلة، واستبدادية الماضي الذي لا مفرّ منه.

السؤال الجوهري الذي يطرحه الفيلم هو: كيف نجعل الحياة تنتصر في مواجهة انتهاكات الموت؟ وكيف ينجح الفنان في جعل فنه يعزّز وجود المرء بدلاً من استعباده.

الفيلم لم يحقّق نجاحاً تجارياً. وقد علّق بيرغمان آنذاك على هذا الإخفاق قائلاً: «المقالات النقدية كانت كارثية، الجمهور خذل فيلمي، المنتج جلس يحصي خسائره، وأنا نفسي من المحتمل أن انتظر عشر سنوات حتى يتاح لي أن أخرج فيلماً آخر».

في حديث لبيرغمان عن الفيلم (Encountering Directors, Charles Thomas Samuels, 1972) يقول: «في أفلامي الأولى كنت أشعر دوماً بأني معوق تقنياً، غير واثق بشأن الفنيين والكاميرات ومعدات الصوت.. في الواقع، بشأن كل شيء. لكن مع هذا الفيلم شعرت فجأة بأنني أعرف مهنتي. دوماً يحين اليوم الذي فيه ينجح المرء أخيراً في فهم مهنته. الآن، أنا معجب كثيراً بالمخرجين الشبان الذين يعرفون كيف يحققون فيلماً من اللحظة الأولى. (..) مع هذا الفيلم بدأت في قبول الحياة كحل وسط. قبل أن تفعل هذا، الحياة تكون صعبة وثقيلة، والأشياء تضل السبيل. في لحظة قبولك، أنت تقرّ بحدودك وتراها بوضوح. تكون لديك رغبة أشد في أن تخلق، وبهجة أكثر في الخلق».

بيرغمان اعتبره أول فيلم ذاتي له، وأنه يمثّل نقطة تحوّل إبداعية. وقال عنه: «كان الفيلم الأول الذي فيه شعرت بأنني أعمل على نحو مستقل، بالأسلوب الخاص بي، محقّقاً الفيلم على طريقتي الخاصة».

جدر الإشارة إلى أن غودار كتب عن الفيلم في 1958 واعتبره أحد أجمل الأفلام في تاريخ السينما. وقال: «إنه العالم بين عينين

تطرفان، الحزن بين دفتيّ قلب، المرح بين يدين تصفقان، من هنا الأهمية الرئيسية للفلاش باك في أحلام يقظة الهائمين الاسكندنافيين المرتحلين وحدهم. في أنغام الصيف، نظرة عجلى في مرآتها تكفي لتوديع ماي بريت نيلسون (الممثلة) مثل أورفيوس ولانسلوت في بحثهما عن الفردوس المفقود والزمن المستعاد».

للفيلم عنوان آخر: أنغام محظورة Illicit Interlude.

نساء ينتظرن Waiting Women (1952)

الفيلم يعتمد في بنائه على الانتقالات الزمنية من خلال الاستخدام المتقن والبارع للفلاش باك.

ثلاث قصص قصيرة، عن خمس نساء في منزل صيفي ريفي ينتظرن وصول أزواجهن لقضاء الإجازة، وخلال ذلك تروي كل واحدة، تباعاً، قصتها مع الزواج، عن الأخطاء والمغامرات في حياتهن وعلاقاتهن الزوجية.

من بين القصص، واحدة تروي قصة وقوعها في غرام فنان سيء، وذلك بعد أن قطعت علاقتها بحبيبها السابق، الجندي.

وأخرى تحكي عن وجودها مع زوجها في مصعد يتعطّل فجأة فيتبادلان حديثاً حميمياً لم يسبق لهما تبادله منذ سنوات.

الفيلم عن اخفاقات الحياة الزوجية، وتحوّل الزواج إلى علاقة شبيهة بما يحدث في التجارة، أي تغير العلاقات وتحويلها إلى سلعة، وعن هامشية الحب في الحياة الزوجية، وعن التظاهر، والعزلة.

الفيلم عُرض في أميركا تحت عنوان «أسرار النساء».

الصيف مع مونيكا Summer with Monika (1952)

الفيلم ليس من بين أكثر أفلام بيرغمان شهرةً، أو من بين تلك الأعمال التي تمثّل عالمه الخاص، والتي تمتلك العمق وسعة الأفق والثراء، مع ذلك هو من أفضل أفلامه في المرحلة المبكرة، والذي مارس تأثيراً، وحقّق نجاحاً عالمياً.. وبه حاز بيرغمان شهرته العالمية.

الفيلم مقتبس عن رواية كتبها بير أندرس فوغلستروم، الذي شارك بيرغمان في كتابة السيناريو.

شابان من الطبقة العاملة يعيشان في ستوكهولم: مونيكا (هارييت أندرسون) فتاة مرحة، مبتهجة، خالية من الهموم. غير ناضجة، متهورة، تعمل في محل بقالة، وتعيش في شقة مزدحمة مع والدين سكيرين، في حالة شجار دائم، وفي جو خانق. وهاري (لارس إيكبورغ) الموظف في مصنع للخزف الصيني، والذي حياته العائلية مع والده الأرمل في حالة توتر وتباعد.

العاشقان يهربان من المدينة، من المشاكل العائلية، من روتين العمل الخانق، من ثقل الواقع اليومي، من الحياة البليدة، ومن تحمّل أي مسؤولية محتملة، متوجهين عبر زورق مزوّد بمحرّك إلى حيث مجموعة من الجزر، التي تقع في الساحل البلطيقي. وهناك يقضيان

فصل الصيف، متنقلين بين الجزر، مستمتعين بالحياة الرومانسية المرحة، الخالية من التعقيدات والضغوطات التي أثقلت كاهلهما في المدينة.

لكن الحياة لا تكون مبهجة دائماً. مع انتهاء فصل الصيف، ومجيء الطقس الخريفي البارد، والافتقار إلى الطعام، يجد الاثنان نفسيهما في وضع صعب. هنري يضرب شاباً غريباً حاول سرقتهما. وعندما ينتهي الطعام، تحاول مونيكا سرقة الطعام من منزل عائلة ثرية، تنتبه العائلة لكنها لا تعاقبها، بل تقدّم لها الطعام. هي تهرب وتضيع في الغابة. بعد وقت، تلتقي هاري. يجدان نفسيهما مرغمين على العودة إلى العاصمة.

يبحران عائدين إلى المدينة. إلى العالم المادي الحقيقي، وقبول لعب دور الأشخاص البالغين، المثقلين بالمسؤوليات، خصوصاً عندما تكتشف مونيكا أنها حبلى. يتزوجان. هنا يشعر هاري بالرعب وهو يرى للمرة الأولى طفلته المولودة حديثاً. أما مونيكا المثيرة، المنفتحة، المتحرّرة، فتتحول إلى امرأة بالغة، مستهلكة.

ومع هذا الانتقال من المحيط الطبيعي الرحب، إلى أجواء المدينة الضيقة والخانقة، يتغيّر الأسلوب من الغنائية والأجواء الرومانسية إلى القتامة والعتمة والأجواء الكئيبة. هنا يُدخلنا بيرغمان في عالمه المألوف، حيث تتحوّل الحياة الزوجية إلى ضرب من الجحيم، وحيث الوحدة طاغية ومهيمنة، وحيث غياب المعنى.

هاري يلتحق بمدرسة ليلية، راغباً في أن يصبح مهندساً. مونيكا تبدأ في خيانته، نظرتها إلى واقعها وعالمها تظل رومانسية باستمرار. إنها ترفض القواعد الأخلاقية التقليدية، تهجر زوجها وطفلتها، تتخلى عن الأمومة والحياة العائلية، وتقيم علاقة مع رجل آخر تختبر معه الوهم الرومانسي الذي تسعى إلى تغذيته والمحافظة على استمراره.

وينتهي الفيلم بمونيكا وهي تدير رأسها ببطء لتنظر مباشرة إلى الكاميرا، في صمت، محدّقة في الجمهور، لمدة 30 ثانية تقريباً. هذه التحديقة الغامضة، التي يصعب تأويلها، كانت آنذاك اختراقاً ثورياً في تقاليد السينما السردية، وكانت تُعد، في حينها، من منجزات الفعل السينمائي الحداثي، كما كانت موضع محاكاة للعديد من المخرجين.

الأحداث الرئيسية في الفيلم تدور فجراً أو في فترة الغسق، مع ظلمة أول الليل. هذا يوحي بمرور الزمن الذي لا سبيل إلى إيقافه أو تغييره. كما يوحي بالمؤقتية، وسرعة زوال الأشياء، وبالتالي فقدانها.

يتميز الفيلم بتصويره الرائع، وأداء هارييت أندرسون المذهل.

فنياً ومضموناً، بيرغمان هنا يعود إلى التقاليد المبكرة في السينما السويدية، كما وجدت تعبيرها الأنقى في أعمال ملهمه ومعلمه فيكتور سيستروم.

عدد من السينمائيين الفرنسيين الشبان، الذين سوف يطلقون حركة الموجة الجديدة، أبدوا إعجابهم الشديد بالفيلم، ورأوا فيه أحد النماذج لنوع من السينما الذاتية، الحميمة، المطروحة في صيغة الزمن الحاضر، والتي كانوا يتوقون إلى تحقيقها.

جان لوك غودار عبَّر عن نشوته وابتهاجه بالفيلم في مقالة نقدية (Arts, 30 July 1958) قال فيها أن: «الصيف مع مونيكا هو أكثر الأفلام أصالة وجدّة، حقّقه واحد من أكثر المخرجين أصالة وجدّة. مكانة الفيلم بالنسبة لسينما اليوم تضاهي مكانة مولد أمة (للمخرج ديفيد جريفيث) في السينما الكلاسيكية. وهو منجز بلا أي أخطاء. إنه فيلم ذو استبصار وبُعد نظر بما يتعلق بالبنية الدرامية والأخلاقية، أو الميزانسين».

وامتدح الوسائل التي وظّفها بيرغمان في التكوين، في اختيار زوايا الكاميرا الغريبة، في اللقطات التي تُظهر غيوماً، بحيرات، وشجيرات نامية.. التي هي ليست نتاج حيل تصويرية مجانية، بلا مسوّغ، أو نتاج براعة تقنية، بل على العكس، بيرغمان دوماً ينجح في دمجها داخل سيكولوجية الشخصيات في اللحظة التي يتعيّن عليه أن يثير شعوراً محدداً.

أما بيرغمان، فقال في كتابه (Images- My Life in Film): «لم أحقق قط فيلماً أقل تعقيداً منه. نحن ببساطة ذهبنا وصورناه، مبتهجين للغاية بالحرية المتاحة لنا».

أمسية المهرج Sawdust and Tinsel (1953)

ابتداءً من هذا الفيلم، الذي عُرض في الولايات المتحدة تحت عنوان «الليلة العارية» The Naked Night، رغم أن المعنى الحرفي للفيلم الأصلي هو Evening of a Clown، يدير بيرغمان ظهره للعالم الطبيعي، لتصبح أعماله أكثر مجازية، وأكثر تعبيرية.

الأحداث تدور في العام 1900. قافلة السيرك الجوال تقترب من بلدة سويدية سبق لهم أن زاروها آخر مرّة قبل سبع سنوات، عندما تسبّب المهرج وزوجته (التي تعمل مروّضة للدببة) في فضيحة، (وهذا ما نراه في لقطات الفلاش باك) وذلك حين قامت الزوجة، المتقدمة في السن، في محاولة يائسة لإثبات أنها لا تزال جذابة، بالاندفاع عاريةً نحو البحر، وهي تتواثب في ابتهاج ومرح، مع مجموعة من الجنود كانوا يجرون تدريبات على الشاطئ. زوجها المهرج يأتي ويسارع إلى سحبها من المياه، محاولاً أن يغطي عريها بجسده، وسط ضحكات الجنود، عارفاً أن لا شيء قادر أن يغطي خزي وعار زوجته. إنها لحظات مؤلمة من الإذلال الجنسي.

يصل السيرك إلى البلدة. ألبرت (أكي غرونبرغ)، مدير عروض السيرك، المتقدّم في السن، المفلس، يتعرض للإذلال على يد عشيقته

الشابة آن (هارييت أندرسون)، فتاة السيرك، وازدراء المؤدين. يفقد اهتمامه بعمله، ويشعر بالذنب لأنه هجر زوجته، لكنه لا يستطيع أن يعود إليها. عشيقته تسيء معاملته أثناء العرض، وتعاشر ممثلاً شاباً. المدير يحاول أن يستعيد سلطته لكن بلا نتيجة. بل أن الممثل يحل محله. يعاني من ضيق مالي. يطلب العون من مدير فرقة مسرحية، لكن الآخر يخذله ويبالغ في إذلاله. يحاول الانتحار، غير أنه يخفق، ويجد نفسه مرغماً على الاستمرار في عمله في السيرك.

هنا يتواجه الماضي والحاضر، العالم الإنساني والعالم الحيواني، حقل الفن وحقل الفن الزائف أو اللا فن، مطالب الذكورة وحاجات الأنوثة. هذه المواجهة تدور على نحو متوازٍ، وضمن حالات تلتقي فيها النقائض، بين الليل والنهار، الإخفاق والاحتمال، اليأس والأمل.

الإذلال الجنسي من الثيمات التي تتكرر في أفلام بيرغمان. وهذه الثيمة تناولها لأول مرة في هذا الفيلم. إنها الثيمة التي شكّلت هاجساً عند بيرغمان طوال مسيرته.

الفيلم لم يحقّق نجاحاً تجارياً.

درس في الحب A Lesson in Love (1954)

نتيجة فشل أفلامه تجارياً، وجد بيرغمان نفسه مضطراً لتحقيق أعمال كوميدية قابلة لجذب الجمهور، حتى يضمن استمراريته في العمل السينمائي. رغم أنه لا يميل إلى الكوميديا ولا يشعر بارتياح للنوع الكوميدي. وفيلم «درس في الحب» ينتمي إلى هذهِ النوعية. والتي تتعلّق بالحياة الزوجية، حيث يلقي نظرة ساخرة على مؤسسة الزواج، والمشاكل التي يواجهها الأفراد عبر هذه العلاقة.

زوجان يسعيان، بعد سنوات طويلة من حياة زوجية مستقرة، إلى إنعاش روحيهما بالخوض في مغامرة تحيي الخامد والساكن. طبيب أمراض النساء (غونار بيورنستراند)، محروم عاطفياً، ولا يفهم النساء. كان مرتبطاً بعلاقة عاطفية، بعد سنوات عديدة من الزواج، مع شابة متزوجة. وهو يسمح لزوجته بأن تمارس حريتها في فعل ما ترغب فيه. إنهما على وشك الانفصال. ابنتهما تشعر بشيء من الحيرة والتشوّش، وتفضّل مصاحبة كلبها، وفي يأس تحاول إيجاد الوسيلة لإجراء عملية التحول إلى ذكر.

في البداية، الطبيب لا يشعر بالضيق والانزعاج من علاقات زوجته بآخرين، فهو يعتبر الخيانة الزوجية من اختراع المتزمتين

أخلاقياً. لكن عندما يكتشف أن عشيقها الجديد نحات مدّعٍ، ومدمن على الكحول، يشعر بحيرة عميقة، فهذا النحات سبق له أن خطبها، والآن هو عازم على استعادتها لنفسه.

بناء الفيلم يعتمد على لقطات الفلاش باك المتعدّدة، والتي تُظهر لنا كيفية تنامي علاقات الطبيب المنحرفة، وتدهورها المحتوم.

يقول بيرغمان (Encountering Directors, Charles Thomas Samuels, 1972): «كنت قد انتهيت لتوّي من تصوير فيلمي (الليلة العارية)، وكنت أقيم مع هارييت أندرسون في فندق صغير قريب من الشاطئ. كان فندقاً رائعاً، يحتوي على برج صغير اعتدت أن أجلس فيه وأقرأ. كنت آنذاك قد انفصلت عن زوجتي الثالثة، مع أنني لا أزال أودها كثيراً. لذلك بدأت في الكتابة عنها. خلال أسبوعين أنجزت كتابة السيناريو، وبعد أسبوعين باشرت في تصوير الفيلم. الأمر بأسره كان فقط من أجل المتعة والمال. كنت فقيراً جداً في ذلك الحين، ولديّ الكثير من الأطفال والنساء، وهذا يعني إنفاق المال. لقد حققت عدداً من الأفلام، في السنوات الأولى، بسبب حاجتي إلى المال».

أحلام Dreams (1955)

دراسة سابرة لسيكولوجيا الرغبة. كما في أغلب أفلامه، هذا الفيلم يوحّد المغامرة الشكلية عند بيرغمان مع الرغبة غير القابلة للانطفاء في التنوير والاعتماد على الرمزي. حالة الحلم نفسها، بطريقة ما، تستدعي بناء وجو أفلام بيرغمان نفسها. عنوان هذا الفيلم يجعل هذا الاهتمام مركزياً، مثيراً هذا السؤال: ما الذي تحلم به هؤلاء النسوة؟

سوزان (إيفا دالبيك) مصورة فوتوغرافية ومديرة وكالة لعرض الأزياء تأخذ الطراز دوريس (هارييت أندرسون)، التي هي تحت رعايتها، إلى عرض للأزياء في مدينة أخرى. هناك تعيد سوزان اتصالها بحبيب سابق لكنه متزوج. ودوريس، التي علاقتها بخطيبها متوترة، تجد نفسها عرضة للملاحقة من قِبل رجل ثري وذي نفوذ (غونار بيورنستراند) لكن ابنته التي تقارب دوريس في السن تتدخل وتفسد الإغواء. مرة أخرى ننتقل إلى سوزان. بعد مرور ساعة، تلتقي دوريس وسوزان في غرفة الفندق ثم في استوديو التصوير.. كما في بداية الفيلم. وبذلك نحن نتابع قصتين متوازيتين تدوران في يوم واحد..

للفيلم عنوان آخر هو «رحلة نحو الخريف Journey into Autumn».

قال عنه الناقد والمخرج السويدي يورن دونر: «هو أحد أكثر أفلام بيرغمان الفاشلة إثارةً للاهتمام».

العنوان السويدي الأصلي كان «أحلام النساء».

ابتسامات ليلة صيفية Smiles of a Summer Night (1955)

احتاج بيرغمان عقداً من الزمن حتى استطاع أن يلفت نظر النقاد إليه، ويثير اهتمام الجمهور، وبالتالي يحصل على الاعتراف الدولي، خصوصاً من خلال المهرجانات العالمية.

نقطة التحول المهمة في مسيرة بيرغمان حدثت عندما فاز عن هذا الفيلم بجائزة الفيلم الأوروبي، وجائزة أفضل عمل كوميدي في مهرجان كان 56، وأشادت لجنة التحكيم بما تميّز به الفيلم من «دعابة شعرية»، فحقّق له الشهرة العالمية. منذ هذا الفيلم تمكن بيرغمان من انتزاع حريته الفنية التي يحتاجها لصنع الأفلام التي يرغب في صنعها دونما فرض أو توجيه من منتجين أو ممولين، وفرض سيطرته الفنية الكاملة على عملية صنع الفيلم، بحيث يتحكم في مجمل العناصر العاملة في الفيلم.

وقد أشار بيرغمان إلى أهمية نجاح الفيلم، في قوله (Take One 2, no. 1، أكتوبر 1968): «لو لم ينجح عالمياً فيلمي (ابتسامات ليلة صيفية) لانتهت فعلياً مسيرتي الفنية».

في حديثه عن الفيلم، أشار بيرغمان (في كتاب: Bergman on

Bergman) إلى التحديات التقنية والشكلية في عملية صنع الفيلم، ذاكراً أنه أراد «تحقيق كوميديا وفق نمط حسابي.. رجل وامرأة، رجل وامرأة. أربعة أزواج. ثم دمجهم معاً. بعدها يتم فرز المعادلة».

في السويد، نجح الفيلم جماهيرياً، والنقاد استقبلوه بحفاوة. وهو يندرج ضمن نوعية كوميديا السلوك، والتي تنبني حول ثيمات وحالات فكاهية تتصل بالحب والزواج والخيانة ومرور الزمن، تأثراً بالكوميديا الفرنسية. كما أشار بيرغمان إلى الرسامَيْن الفرنسيَيْن أوغست رينوار وديجا كمصادر للإلهام. وقال: «آمل أن الفيلم، في أفضل لحظاته، سوف يستحضر صوراً من لوحات رينوار وديجا».

الناقد الفرنسي هنري أجيل كتب عن الفيلم مادحاً، ووصف بيرغمان بأنه «رينوار الاسكندنافي بحسيّته القوية الممزوجة بالمرارة، وتمجيده للمرأة، وابتسامته التي تشفّ عن سخرية كونية».

يقول بيرغمان: «القصة رومانسية، وتحتوي على كل الكليشيهات المتعلّقة بكوميديا الأخطاء: القصر القديم، العشاق الشبان، الفرار. لكن سواء أكنت أحقّق عملاً كوميدياً أو من نوع الفارس أو دراميّاً أو ميلودرامياً، فإن كل فيلم –ما عدا تلك الأفلام التي أحقّقها وفقاً لتعليمات المنتجين– هو مستمد من حياتي الشخصية».

ثيمة الفيلم، جوهرياً، هي تراجيدية: تعقيد الشرَك، الأشبه بخيوط العنكبوت، الذي فيه تقع الشخصيات، فضلاً عن قصور

الإنسان في علاج محنته التي لا شفاء منها، عندما يعاني من عزلة الروح. ومن خلال الإطار الفكاهي، يهجو الفيلم الحياة وفق القوانين الاجتماعية السخيفة. وبعدها صار هذا الفيلم أحد النماذج التي احتذى بها مخرجو الموجة الجديدة الفرنسية. لقد كان نقاد مجلة «كاييه دو سينما» من بين الأوائل، خارج السويد، الذين كشفوا عن قيمة أفلام بيرغمان وأهميتها.

الأحداث تدور في مطلع القرن العشرين. محام ثري (غونار بيورنستراند) يعيش مع زوجته الشابة، وهي الثانية بعد وفاة زوجته الأولى. وهو أب لشاب من زواجه الأول لكن العلاقة بينهما فاترة وحافلة بالتهكم والسخرية. الابن متدين ويدرس ليصبح قسيساً، وهو يعشق الخادمة. المحامي يتلقى تذاكر لحضور عرض مسرحي، تمثّل فيه من كانت حبيبته لعامين. يأخذ زوجته لمشاهدة العرض. وهناك ينفرد بالممثلة، ويعترف لها بأنه مغرم بزوجته، لكنها لا تزال عذراء. وهو يريد منها النصيحة حول ما ينبغي عليه عمله ليكسب قلب زوجته.

الممثلة تقنع أمها الثرية بدعوة أصدقائها لقضاء عطلة الأسبوع في قصرها الريفي. ومن بينهم: المحامي وزوجته وابنه وخادمتهم، وعشيق الممثلة وزوجته.

بعد ذلك، نتابع سلسلة من الالتواءات والانحرافات في الحبكة، والتي تعتمد المفارقة في المواقف، والتي منها تنبع الكوميديا. هكذا

يقع الجميع في الشرك المتشابك. وهدف الممثلة من هذا التجمّع، هو تعليم الرجال معنى الحب وقيمته.

يقول بيرغمان (كتاب: Encountering Directors, Charles Thomas Samuels, 1972): «الفيلم برمته هو عن الهدم. هذا الفيلم هو أكثر قتامةً مما يبدو عليه ظاهريا. حققته خلال إحدى أكثر مراحل حياتي حزناً وكآبةً، فقد كنت على وشك الموت.. وهو، مثل فيلمي (برسونا)، المخلوق الذي أنقذ خالقه. غالباً ما يحقّق المرء عملاً تراجيدياً وهو في حالة نفسية حسنة ومزاج رائق، وعندما يكون في حالة سيئة يتحول إلى الكوميديا».

لقد أنجز بيرغمان الفيلم وهو يمر، في حياته اليومية، بأزمة عائلية مع تدهور حياته الزوجية، وكان في غاية التعاسة. وعلى المستوى المهني، فشل فيلمان له تجارياً، ومدير شركة الإنتاج هدّده بعدم تمويل أي فيلم درامي آخر. لذلك لم يكن لدى بيرغمان غير خيار واحد: أن يكتب عملاً كوميدياً. وذات لقاء مع مجموعة من الطلبة الجامعيين، قال: «كان ذلك وقتاً مريعاً في حياتي، وكنت في غاية الكآبة. لذلك قلت لنفسي: لمَ لا أصنع فيلماً لمجرد المتعة واللهو؟ هكذا ذهبت إلى سويسرا وفي ذهني خيارين: إما أن أكتب ابتسامات ليلة صيفية أو أقتل نفسي».

الختم السابع The Seventh Seal (1956)

عنوان الفيلم مأخوذ من الكتاب المقدّس، سِفْر الرؤيا، والذي يشير إلى الأختام السبعة التي تربط الوثيقة الرؤيوية التي رآها القدّيس يوحنا في سفر الرؤيا، والتي تصف نهاية الأزمنة. الرؤيا الإنجيلية التي تقول: أن الحَمَل، الذي ذُبح ليفتدي البشر، هو الوحيد الجدير بفتح الوثيقة المحكمة الإغلاق، المختومة بسبعة أختام.

الختم الأول يصوّر لنا فرسان الرؤيا الأربعة، ويقدّم المسيح الدجّال. الختم الثاني يسبب حرباً عظيمة. الختم الثالث يسبب مجاعة عامة. الختم الرابع يسبّب أوبئة والمزيد من المجاعات والحروب. الختم الخامس يخبرنا عن الذين سوف يستشهدون بسبب إيمانهم في نهاية الأيام. وسيسمع الله بكاءهم وينصفهم. وعند فتح الختم السادس سيحدث زلزال عظيم يفضي إلى كوارث رهيبة ودمار فظيع وأحداث فلكية غير عادية. وفي الختم السابع توجد الأبواق السبعة التي ستجلب الدمار النهائي.

قبل أن يفكّ الحَمَل الختم الأخير، يرى الراوي أولئك الذين خرجوا من المحنة العظيمة، وجاءوا ليجعلوا الحَمَل راعيهم إلى

الأبد. وهو سوف يرشدهم إلى ينابيع من المياه الحيّة. والله سوف يكفكف كل دمعة تنذرف من أعينهم. بعدئذ، كما جاء في نص رؤيا يوحنا، من سفر الرؤيا (الإصحاح السابع): «عندما فتح الحمَل الختم السابع، ساد صمتٌ في السماء نحو نصف الساعة. ورأيت الملائكة السبعة الواقفين أمام الله، وهم يحملون سبعة أبواق. ثم جاء ملاك آخر ومعه مبخرة من ذهب، ووقف عند المذبح، وأُعطي بخوراً كثيراً ليقدّمه مع صلوات القديسين على مذبح الذهب أمام العرش. فارتفع دخان البخور من يد الملاك، مصحوباً بصلوات القديسين إلى حضرة الله. ثم ملأ الملاك المبخرة من النار التي على المذبح وألقاها إلى الأرض، فحدثت رعود وأصوات وبروق وزلزلة».

للفيلم أصول يسهل تعيينها: الأول تجربة بيرغمان وهو طفل حساس، سريع التأثر، يشعر بخوف شديد من الموت، وهو يزور الكنائس السويدية مع والده القس، متعجباً من اللوحات الجدارية الزاهية، المفعمة بالحيوية، التي تزخرف جدرانها المبنية في القرون الوسطى. إحدى الجداريات التي خدمت كأساس للفيلم تُظهر الشياطين، أفراداً يجلدون أنفسهم بالسياط تكفيراً عن خطاياهم، الموت يلعب الشطرنج مع الفارس، ورجل عارٍ يتشبث بغصن شجرة، بينما في الأسفل يقف الموت. وعبر التلال، الموت يقود الرقصة الأخيرة نحو الأراضي المظلمة.

المصدر الثاني، نص مسرحي قصير، من فصل واحد، كتبه بيرغمان في 1954 بعنوان «رسم على الخشب»، لورشة ممثلي فرقة

مالمو، كتمرين في التمثيل. وفي هذه المسرحية تظهر أغلب الحالات والشخصيات التي سوف نراها في «الختم السابع».

لكن الفيلم أيضاً يستلهم أو يعتمد على مصادر أخرى، نذكر منها: ثيمة رقصة الموت من جدارية موجودة في الكنيسة، موسيقى كارل أورف «كارمينا بورانا» المستوحاة من أغانٍ انتشرت في القرون الوسطى، لوحة بيكاسو التي نرى فيها لاعبيْن في السيرك ومهرجيْن وطفل، لوحة ألبريخت دورير «الفارس، الموت، الشيطان».

فكرة الفيلم خطرت ببال بيرغمان صباح يوم في يناير 1956، بينما كان يحلق ذقنه. كان يصغي إلى مقطوعته الموسيقية المفضلة، أوبرا أورف «كارمينا بورانا»، عندما تذكّر لوحة بيكاسو ولوحة دورير. أما التأثيرات الأدبية، فنجدها في سِفر الرؤيا، وفاوست.

يقول بيتر كوي، في كتابه عن بيرغمان: «أشكال الرعب والعذاب المرسومة على جدران الكنائس، والتي زارها بيرغمان مراراً في شبابه، نجدها حاضرة ليس فقط على جداريات الكنيسة، لكن في أحداث هذا الفيلم: الجثة على التلال المجاورة للبحر، موكب الذين يجلدون أنفسهم بالسياط تقرّباً إلى الله، حرق السحرة، الرقصة الختامية قبالة السماء».

الفيلم يبدأ وينتهي بمقطع من سفر الرؤيا: عندما فتح عنوةً الختم السابع، ساد صمت في السماء، استمر نصف الساعة تقريباً.

إنه عبارة عن قصة رمزية، تدور في العصور الوسطى المظلمة.

حيث يعود الفارس بلوك (ماكس فون سيدو)، بعد أن شارك في الحروب الصليبية، وقد اهتز إيمانه بعد أن شهد الموت وانتشار العنف والقسوة في تلك الحرب، وبعد أن رأى وباء الطاعون وهو يكتسح موطنه ويجرف الضحايا أفواجاً. لم يعد يحمل في داخله غير وميض من المثالية، والكثير من الشكوك، في معنى وغاية تلك الحروب، وفي إيمانه الديني الذي كان قوياً ومتماسكاً.

في هذا الفيلم، اختار بيرغمان أن يصوغ تصويره للمعضلات الدينية المعاصرة وفقاً لنمط معيّن من الأخلاقية السائدة في القرون الوسطى. ها هنا معالم استعارية مثل: لعبة الشطرنج مع الموت، والشخصيات - الفارس، الموت، ميا، جوف - لديها كل قسمات النماذج الأخلاقية المسيحية.

يقول بيرغمان (كتاب يورن دونر: أفلام إنغمار بيرغمان، 1964): «إنها قصيدة عصرية مقدمة بمادة تنتمي إلى القرون الوسطى، والتي تمت معالجتها بحرية تامة. الفارس في الفيلم يعود من حروب الحملة الصليبية مثلما، في زمننا، يعود الجندي من الحرب».

في القرن الرابع عشر، أو ما يسمّى العصور الوسطى، الفارس بلوك يعود، مع مرافقه أو تابعه (غونار بيورنستراند)، إلى موطنه السويد، بعد زمن طويل (عشر سنوات تقريباً) قضاه مشاركاً في الحروب الصليبية دفاعاً عن الدين المسيحي في أرض أجنبية. يقول:

«حياتي بأسرها كانت بحثاً بلا معنى». هو يفترض عدم وجود شيء لأن بحثه انتهى إلى لا شيء، ولم يخطر له أن ثمة احتمالاً آخر: أنه كان يبحث في المكان الخطأ.

إنه يعود ملياً بالشك، بالأحرى ممزقاً بين الشك واليقين، عاجزاً عن الإيمان وفي الوقت ذاته يشعر بالاستياء من عدم الإيمان. متسائلاً عن معنى الحياة والوجود، تواقاً إلى المعرفة، شاعراً بأنه أخفق في العثور على إيمانه الحقيقي، الذي كان يحتاجه بشدة، ليكتشف أن الطاعون قد أهلك البشر وخرّب الأرض. والاضطهاد الديني المخيف صار سائداً.

هو الآن لا يعرف أين يبحث، إذ فقد الاتصال بالبشر. يقول عن نفسه: «لامبالاتي تجاه البشر جعلتني معزولاً، منغلقاً على نفسي. أنا الآن أعيش في عالم من الأشباح.. سجين أحلامي».

أما تابعه فهو عقلاني، نزّاع إلى الشك، يرى في المشاعر الدينية وسيلة لخداع الناس العاديين. والاثنان غير منسجمين في الاهتمامات والأمزجة، لذلك لا يتحاوران إلا قليلاً.

على الشاطئ المهجور، في بداية الفيلم، يأتي الموت نفسه متجسداً في هيئة بشرية، بوجه شاحب وعباءة سوداء. هو هادئ، صارم، متجهم. ولا يصبح مرئياً إلا لمن هو على وشك الموت. إنه يأتي ليأخذ الفارس معه، يقول له: لقد حان الوقت. فيسأله: من أنت؟/ أنا الموت/ هل أتيت لأجلي؟/ كنت أسير إلى جانبك منذ وقت طويل/

أعرف ذلك/ هل أنت مستعد؟/ جسدي خائف، لكنني لست كذلك./ ليس في الأمر ما يثير الخجل.

الفارس، في محاولة منه لتغيير مصيره، لتأجيل موته، لكسب بعض الوقت، يتحداه في مباراة مصيرية في لعبة شطرنج، عارفاً أن الموت يحب الشطرنج، وعندما يسأله الموت: كيف عرفت؟ يجيب: رأيت ذلك في إحدى اللوحات.

على الشاطئ يلعب الفارس الشطرنج مع الموت، في مباراة إذا فاز فيها فسوف يرجئ موته، هو والمقرّبين إليه.

وفي مواجهة الطاعون، أو الموت الأسود، تتعدّد مواقف الناس وتتفاوت، بين من يقبل واقع الوباء في استسلام وسلبية مقتنِعاً بأن ذلك عقاب إلهي، ومن يندم على ما اقترفه من خطايا طالباً المغفرة، ومن يبحث عن كبش فداء يحمّله مسؤولية ما حدث فيتهم فتاة بريئة بالسحر والشعوذة. وثمة شخصيات أخرى تتسم بالأنانية والخبث والجشع والشهوة إلى المال والمتع الحسّية.

الفارس ومرافقه يصادفان نماذج متعدّدة من الأشخاص الذين يحاولون الإفلات من الوباء: الحدّاد وزوجته الضالة، الخادمة البكماء، جوف وزوجته ميا (بيبي أندرسون) اللذان يحاولان من خلال أغانيهما بعث الأمل في النفوس اليائسة. إن مرحهما وسعادتهما وتفاؤلهما، وسط كل هذا الموت والبؤس واليأس والمعاناة، يلفت نظر الفارس ويذهله.

وسط كل هذا الجنون والشقاء والآلام، لا يرى الفارس رحمةً ولا شفقة، لا صفاء ولا نقاوة، والمحبة معدومة. صور الموت مبثوثة في كل مكان. في أحد المشاهد، يقترب الفارس من الساحرة التي على وشك أن تُحرق، والتي أقامت علاقة جنسية مع الشيطان، يطلب منها أن تعرّفه على الشيطان، مبرراً ذلك بقوله: أريد أن أسأله عن الله، هو الوحيد الذي يعرف.

الموت هنا لا يتّسم بالنزاهة، فهو يلجأ إلى الحيل رغبةً منه في معرفة استراتيجية خصمه في اللعب، ويتنكر في هيئات أخرى. يكشف نفسه أمام جوف، لكنه يخفي نفسه أمام الزوجة التي لا ترى إلا الفارس وحده أمام بيادق الشطرنج.

الفارس ينجح في اجتراح فعلٍ بمغزى ودلالة: إنه ينقذ جوف وميا وطفلهما الرضيع.. هذه العائلة التي يسود بين أفرادها الحب والإيمان طوال الوقت، ومن أجلهم يضحي الفارس بحياته. إن إيماءة بلوك تخوّله لأن يواجه الموت في استسلام. إذ أنه يخسر المباراة، لكنه ينجح في إلهاء الموت فترة تتيح للعائلة الابتعاد عن المكان والنجاة.

الفارس يعود إلى قصره، وبالكاد يتعرف على زوجته بعد هذا الغياب الطويل. لكن الموت يأتي ليقاطع العشاء الأخير، وليطالب بأرواح جميع الحاضرين.

في المشهد الختامي، نرى جوف وميا يلهوان مع ابنهما على سفح التل. جوف يشاهد بلوك والآخرين، متشابكي الأيدي، فيما يؤدون

رقصة الموت، وهم يبتعدون نحو الأفق الأجرد المظلم، ويختفون.. في إعادة صياغة للرؤيا التي منها يأتي عنوان الفيلم. يقول جوف أن المطر سوف يغسل وجوههم ويمسح الدموع المالحة، السائلة على خدودهم.

في ما يتعلّق بهذه العائلة الصغيرة وأسمائها، نلاحظ أن جوف تصغير لجوزيف، وميا تصغير لماري أو مريم، وابنهما ميكايل (المسيح). بالنظر إلى هذا التماثل، يحيلنا الفيلم إلى الحس المجازي، لكن سرعان ماينقض بيرغمان هذه الإحالة. على الرغم من هذا التماثل، إلا أنهم لا يمثلون العائلة المقدسة، ففي أحد المشاهد، جوف، الذي لديه القدرة على رؤية القديسين والملائكة، كما يرى الموت وهو يلعب الشطرنج مع الفارس، يرى مريم العذراء نفسها وهي تتمشى مع ابنها في الحقل.

بيرغمان صرّح بأنه يتماهى مع الممثل والمغني الساذج، البسيط جوف أكثر من المفكر المعذَب بلوك أو تابعه الواقعي. يقول (في حوار معه في مايو 2002): «ليس ثمة تعقيدات عصابية بين الفارس وتابعه. كما إني غرست في شخصيّتي جوف وميا شيئاً كان مهماً جداً بالنسبة لي: مفهوم قداسة الكائن الإنساني. إذا أنت قشّرت طبقات عدة نظريات لاهوتية، فإن المقدّس هو ما يبقى دائماً».

ثمة ما يميّز الفنان جوف: لديه رؤى تتخطى الإدراك الحسي اليومي. يمتلك قدرة على رؤية أشياء لا يراها أحد غيره. زوجته

ترتاب في الأمر لأنها لا ترى شيئاً لكنها لا توبخه. بسبب ذلك يعتبرونه مدمناً على الكذب.

جزء من عمله أن يوصّل هذه الرؤى في شكلٍ ممكن فهمه أو إدراكه، إلى الأقل قدرة على الإدراك أو التبصّر.. أي زوجته ميا. وميا المحبة لزوجها تميل إلى الشك، لذلك هي تتوقع مصيراً مؤلماً للفنان الذي سوف يعاني من عدم استعداد الناس للتسامح واحتمال التجربة الرؤيوية، فيواجهونها باللامبالاة أو العداوة.. وهذا ما يصادفه جوف من سخرية عندما يقدّم عرضاً في الهواء الطلق، وعندما يجبرونه في الحانة على تقليد حركات الدب المحاصَر.

نموذج الفنان هذا سوف يستمر بيرغمان في سبر المظهر المزدوج له -بوصفه رائياً ومنبوذاً- في عدد من أفلامه اللاحقة، مثل: الساحر، ساعة الذئب، الطقوس.

الفيلم صار من الأعمال الكلاسيكية العظيمة، ومن العلامات المضيئة في مسيرة بيرغمان.. وهو مدهش لأنه يرفع مستوى توقعاتنا لمشاهدة ما هو ممكن فنياً وفكرياً على الشاشة. ولأنه يتّسم بشعرية بصرية.

الفيلم حقّق نجاحاً فنياً وتجارياً، في السويد وفي أوروبا. واستقبله النقاد بحفاوة وحماسة. كما حاز على جائزة خاصة في مهرجان كان 1957. وجائزة الأكاديمية الفرنسية، وجائزة مهرجان الأفلام الدينية في أسبانيا.

يقول بيرغمان: «كلما كنت في شكٍ، ألوذ برؤيا عن حب بسيط ونقي».

كان بيرغمان في التاسعة والثلاثين من عمره عندما حقّق هذا الفيلم، وكان يعاني من قرحة المعدة التي كانت كثيراً ما توقظه من نومه، في الساعات المبكرة، لما تسبّبه من آلام فظيعة. أثناء إنجاز الفيلم كان خوفه من الموت غامراً. وقد سمّى هذا الخوف (الفوبيا) «تعلّقاً طفولياً»، على الرغم من احتمال أن يكون ذلك نتيجة حتمية لطفولة قضاها وهو يشهد المئات من الجنازات مع والده. وعن هذا قال بيرغمان: «شعرت بأني على اتصال مع الموت ليلاً ونهاراً، وخوفي كان شديداً وهائلاً».

وهو يؤكد أن فيلم «الختم السابع» كان «دواءً ناجعاً»، وأنه ساعده في التغلب على انشغال باله بالموت. في أواخر الخمسين من عمره، كان واثقاً بشأن حتمية القبر.. قال في إحدى مقابلاته: «كنت أخشى الموت، لكنني الآن اعتقد أنه نظام حكيم جداً. إنه أشبه بضوء ينطفئ. والأمر لا يستدعي اهتياجاً وجلَبة لا طائل من ورائها».

وفي حديثه عن صنع الفيلم، قال بيرغمان (Encountering Directors, Charles Thomas Samuels, 1972): «تم إنجاز هذا الفيلم في 35 يوماً، أغلبه صوّر في الغابة الكائنة مباشرة خارج الأستوديو، وقد تم تنفيذه على عجل. أحببت العمل فيه لأنه يعبّر عن نوع من

الحرفية الفنية. الفيلم ذو طابع مسرحي ومركّب. لازلت أحب أجزاءً من الفيلم. إنها قريبة مني جداً. عندما حققنا الفيلم، كل صباح كان يحمل لنا كارثةً جديدة لأنه كان علينا أن نجعله قليل التكلفة وتصويره سريعاً. للمشاهد التي صورناها على الشاطئ، كان لدينا ثلاثة أيام فقط في الموقع، وتعيّن على الممثلين أن يحملوا الكاميرات. أما الأزياء فقد استعرناها من المسرح. الفيلم كله نُفّذ في سرعة بالغة، لكن بحماسة هائلة. بل كنا سعداء بسبب قدرتنا على إنتاج بعض الصور كل يوم. لم يكن لدينا الوقت لإعادة تصوير أي لقطة. الفيلم بدأ كمسرحية قصيرة من فصل واحد. إذن الفيلم مسرحي جداً، وهذا لم يثر قلقي. حققنا الفيلم في زمن رائع، حتى أننا لم ننل قسطاً كافياً من النوم. كنا نجري البروفات ونصور. الفيلم ينطلق من لوحات، تنتمي إلى القرون الوسطى، موجودة في كنيسة سويدية. هناك، في الكنيسة، ترى الموت يلعب الشطرنج، ينشر شجرة، يمازح الأرواح البشرية. إنه أشبه بلعبة الفلاح المكسيكي الذي يأخذ الموت كمزحة، لكنه فجأة يصبح مخيفاً. خوفي من الموت، الراسخ منذ الطفولة، كان غامراً وساحقاً. كنت أشعر باتصال مباشر مع الموت ليلاً ونهاراً. خوفي كان مروّعاً. عندما أنهيت الفيلم، تلاشى خوفي. ببساطة تكوّن لديّ شعور بأنني رسمت لوحةً على عجلٍ شديد، بطموح بالغ، لكن من غير غطرسةٍ.. قائلاً: ها هي لوحتي، خذوها رجاءً».

أغلب مشاهد الفيلم تدور في مواقع خارجية، لكنها مواقع غير

طبيعية، غير واقعية. التباين البالغ، والصارخ، للتصوير بالأسود والأبيض، يخلق بيئة بصرية تعبيرية، وتتّسم بالكآبة.

الفيلم رؤيوي، وله بُعد وجودي.. إنه الفيلم الذي يحفر عميقاً في الأسئلة الجوهرية عن الوجود والموت. في 1959، كتب الناقد الأميركي أندرو ساريس عن «الختم السابع»، واعتبره «أول فيلم وجودي في تاريخ السينما».

إنه يضعنا مباشرة أمام الوباء والموت الجماعي، الفزع الوجودي، رعب العيش في ظل الموت، المخاوف من نهاية العالم. بيرغمان هنا يقدّم تأملاته في مسألة الإيمان والشك. ويطرح أسئلة فلسفية، دينية، ميتافيزيقية، أخلاقية. بيرغمان يستخدم القصة كذريعة لاستنطاق الوجود الإنساني.

بهذا الفيلم، يريد بيرغمان أن يعلّمنا كيف نرى من جديد بإيمان وبراءة واندهاش المؤمن أو الطفل. يقول في كتابه «صور» (1995): «الختم السابع هو بلا ريب أحد أفلامي الأخيرة التي تُظهر مفاهيمي بشأن الإيمان، هذه المفاهيم التي ورثتها من أبي، وحملتها معي منذ الطفولة»

الفيلم، في جوهره، ليس عن الموت أو حتميته، بقدر ما هو عن الوسيلة التي يتعامل بها الناس مع الموت، أو يتخيلون الموت. لعبة الشطرنج تصبح رمزاً لمدى أهمية الصراع الشخصي، الذاتي، لإيجاد معنى إزاء الموت.

بيرغمان يعتبر «الختم السابع» أحد الأفلام القليلة القريبة حقاً من قلبه.. «في الواقع، لا أعرف السبب. هو بالتأكيد ليس مثالياً، ليس بالغاً حد الكمال. لكنني أجده متوازناً، قوياً، وحيوياً».

الفراولة البرية Wild Strawberries (1957)

هذا الفيلم، الذي تدور أحداثه في الحاضر، لكنه مشدود إلى الماضي المرئي من خلال عدسات التذكّر والحلم، من خلال الفلاش باك، التخيلات والأحلام، يسبر، بعمق ورهافة، الحاجة الإنسانية إلى الحب من خلال شخصية العجوز إيساك بورغ (يؤدي دوره المخرج الكبير فيكتور سيستروم)، الأرمل الذي يوشك على بلوغ الثمانين من عمره، والذي يقول عنه بيرغمان في يومياته عن تحقيق الفيلم: «هو طفل شائخ على نحو غريب، والذي -عند ولادته- كان محروماً من أبويه وأخوته، محروماً من الأمان الذي بحث عنه على نحو متواصل دونما انقطاع. بالتالي، صار يرفض بقوة كل عاطفة أو شعور يشوبهما الرياء. إنه يشمئز من أولئك الذين يلمسونه بأيدٍ ناعمة، رفيقة، ويحتقر الشفقة الفاترة».

فكرة الفيلم خطرت لبيرغمان أثناء سفره من ستوكهولم إلى دالارنا. عند مروره بمدينة أوبسالا، التي وُلد فيها، استبدّت به الرغبة في التوقف ورؤية بيت جدته. وفيما كان يتمشى داخل البيت، بدأ فجأة في التفكير في ما يمكن أن يحدث لو فتح الباب ودخل ليجد نفسه في طفولته. يقول بيرغمان: «تساءلت، ماذا لو حقّقت فيلماً عن

هذا. أن تتحرك بطريقة واقعية وتفتح الباب، ثم تسير نحو طفولتك. وبعدئذٍ تفتح باباً آخر وتعود إلى الواقع. ثم تنعطف لتدور حول زاوية شارع، وتصل في فترة زمنية أخرى من وجودك، وكل شيء يستمر، يعيش. تلك هي في الحقيقة الفكرة القائمة خلف الفراولة البرية».

العجوز إيساك بورغ، طبيب مشهور، ومتخصص في علم الجراثيم. وهو لطيف ودمث، لكنه انطوائي، وحيد، معوّق عاطفياً، معزول عن مجتمعه، لم ير الواقع بوضوح، والزمن تخطاه. وطوال حياته كان ينظر إلى أقرانه من البشر كما لو كانوا نماذج أو شرائح يدرسها ويحلّلها في مختبره. إن كبحه المتواصل لمشاعره ورغباته أدى إلى كبح الكائن المقيم في باطنه. لقد كان يستخدم العلم متراساً يختبئ خلفه ليخفي نفسه، ولا يضطر إلى كشفها للآخرين. وكل تأملاته الفلسفية لم تكشف إلا القليل من القدرة على استبطان الذات، وفحص دوافعه ومشاعره.

برفقة ماريان (إنجريد ثولين، في أول أدوارها الرئيسية)، وهي زوجة ابنه (وهنا هي بمثابة الدليل) يذهب إيزاك إلى الجامعة لحضور حفل تكريمه، ونيل الشهادة الفخرية، بمناسبة مرور خمسين عاماً أمضاها في حقل الطب وفي خدمة البشرية. في الطريق إلى الجامعة الكائنة في مدينة أخرى، يستعيد في ذهنه أو ذاكرته جغرافيا شبابه، حيث يزور معالم قديمة مألوفة.

بعون من ماريان، الصريحة والصادقة، يتعلّم كيف يهتم بالآخرين ويراعي مشاعرهم، كيف يعبّر عن نفسه بأي انفعال يشاء. إنها تزيح، تدريجياً وبصبر، القشور الخارجية المتجمدة التي تغلّف ذاتيته.

يصبح هذا الانتقال رحلةً لاكتشاف الذات، لمعرفة ما فاته وما افتقده طوال حياته. وعبر هذه الرحلة يكتشف أنه -حسب اعترافه- متحذلق عجوز، اكتسب المعرفة من الكتب وليس من التجربة الحياتية العملية، وأنه انسحب كلياً من المجتمع ليكرّس نفسه لعمله إلى حد أنه نسى كل ما يتعلّق بالحب، فأهمل أقرب الناس إليه، وجمّد عواطفه ومشاعره، وطوال حياته انحاز إلى الموت -الموت المعنوي، العقم العاطفي- لا الحياة. أثناء رحلته يواجه ماضيه في تشوّش وذعر. إنه يكتشف ضآلة ما يعرفه حقاً عن أساسيات الحياة وجوهرها، عن نفسه وعن الآخرين، ويدرك خلو حياته من المعنى، وكيف أنه، رغم نجاحه المهني إلا أنه فاشل كإنسان، أشبه برجل ميت. وهو يعترف بذلك قائلاً: «كما لو كنت أحاول أن أقول شيئاً لنفسي، شيئاً لم أكن أرغب في سماعه.. أنا ميت، رغم إنني حي».

كما في العديد من أفلام بيرغمان الأخرى، تحليل الذات مرسوم في شكل رحلة. للرحلة هنا بُعد مزدوج. يمكن القول إنهما رحلتان متوازيتان: إحداهما إلى مدينة لوند لاستلام شهادة الدكتوراة الفخرية، والأخرى باطنية موجعة جداً. إنها رحلة تأملية نحو مركز الذات وأقبية الذاكرة، نحو إدراك الذات. (وبذلك ينتسب الفيلم

إلى نوعية أفلام الطريق road movie). إن العجوز يتغيّر أثناء الرحلة ويكتسب وعياً أو معرفةً بذاته، وبدفء المشاعر الإنسانية، وذلك عندما يتخلى عن حياده وينخرط مع الآخرين، ويدع نفسه تتفاعل مع المحيطين به ومن يلتقي بهم.. الفيلم هو حفر في اللاوعي. الأحلام والذكريات تتمازج في تحليل ذاتي عميق (في صيغة المتكلّم).

الشخصيات الرجالية هنا تعيش عزلة خانقة، وهذه العزلة مفروضة ذاتياً، وبيّنة بذاتها. وهي نتيجة معارضتهم الشديدة للقيام بأي نوع من الالتزام العاطفي.

أحداث الفيلم تدور في يوم واحد، لكن الرحلة، على مستوى الدلالة والمغزى، وليس الحدث، تستغرق عمراً، حياة كاملة. والغاية من الرحلة هي الخلاص.. الخلاص الذي يتحقّق عبر الإيمان.

بيرغمان يوظف الأحلام من أجل أن يجد فيها المتفرج مفاتيح لتأويل الدلالات الأعمق للفيلم. العديد من الرموز في الأحلام تتكرر في أحداث الفيلم اللاحقة. في عالم الحلم نجد إضاءة للماضي (الطفولة) والحاضر. وهما يتحابكان عضوياً في هذا العالم. هنا ذكريات طفولته تعود حيّة بكل حلاوتها ومرارتها، بكل أحزانها وأفراحها، في زمن البراءة والاحتمال والحب الأول. والحلم أيضاً جسر بين الشيخوخة والطفولة. وعبر أحلامه، يحلّل علاقاته بالبشر من وجهة موضوعية، ويوبخ نفسه بسبب فشله وإخفاقه في الاستجابة إلى القيم الإنسانية، ويعترف بأخطائه وندمه.

الحلم الأول في الفيلم أشبه بحكاية رمزية ذات مغزى أخلاقي. إيساك يذهب صباحاً في نزهة إلى البلدة، التي تبدو مهجورة. الشوارع خالية. المحلات مغلقة. أشعة الشمس براقة وحادة. كل شيء هادئ وساكن على نحو مخيف، ويثير الرهبة. لخطواته أصداء تتردّد في الأماكن. تلفت نظره ساعة كبيرة معلقة، وهي بلا عقارب. يُخرج من جيبه ساعته، ويلاحظ أنها بلا عقارب أيضاً، وعندما يضعها على أذنه لا يسمع تكاتها، إنما يسمع دقات قلبه. في الطريق يرى من الخلف رجلاً واقفاً بلا حراك. عندما يصل إليه، يلمسه، فيستدير الرجل، ليتضح لنا أنه بلا وجه، ثم مباشرة ينهار على الرصيف، ليستحيل إلى كومة عجيبة، ينزّ منها سائل مائي.

بعد ذلك نرى إيساك واقفاً أمام كنيسة صغيرة. يتابع ببصره عربة لنقل الموتى تجرها جياد تعدو. العجلات تنخلع، والعربة ترتطم بعمود إنارة، بينما تنطلق الجياد مبتعدة، أما التابوت فينقذف خارجاً. هو يدنو في فضول ليكتشف أن الرجل الميت هو نفسه. هنا هو في مكانين في الوقت ذاته: الذي يسير نحو التابوت، متحركاً نحو الموت، شاعراً بالنفور. والذي يوجد داخل التابوت، ماداً يديه محاولاً الوصول إلى الحياة.

صور الموت تتحلّق حول العجوز: كما رأينا في مشهد الحلم، في بداية الفيلم. من جهة أخرى، نعلم أن زوجته، وكل أشقائه وشقيقاته، هم موتى. وحدها أمه، التي تبلغ السادسة والتسعين، على قيد الحياة، لكنه نادراً ما يزورها. وهو يفعل ذلك بدافع

الولاء لا الحب. فقد حرمته، في مختلف مراحل حياته، من الدفء الأمومي، ومن الرعاية والحنان. ومنها اكتسب الفتور العاطفي.

حتى صلته بابنه الوحيد، إيفالد (غونار بيورنستراند)، تبدو فاترة جداً، وغير حميمة على الإطلاق. في حديثه عن والديه، يقول إيفالد في سخرية لاذعة: «شخصياً، كنت الولد غير المرغوب فيه عبر زواج هو محاكاة متقنة للجحيم». ومن الحياة العائلية، هو رضع الأنانية واللامبالاة والقسوة والخوف والخيانة ومشاعر الإثم. كل هذا تكشفه ماريان لأبيه، بل وتصارحه أن ابنه يكرهه.. عندئذ يتطلع إليها في دهشة ورعب. لم يكن يعلم أن ابنه يواري، تحت قناعه، كل هذه المشاعر.

هذا الابن هو صورة من أبيه، أو من الجانب المظلم لشخصية أبيه. وعلى وشك أن يصبح مثله: وحيداً وفاتر الشعور وميتاً. هو أيضاً أستاذ في الطب، ومثل أبيه يتّسم بالغرور والانغلاق والافتقار إلى الحساسية. ولقد كرّس نفسه لعمله إلى حد أنه لا يملك إلا القليل من الوقت لأن ينفتح على الحياة الإنسانية. وهو يلوم أبيه على عيشه حياة عاطفية مشلولة، وعلى نظرته المشحونة بالبغض تجاه العالم. وهو يريد من زوجته الحبلى، ماريان، أن تجري عملية إجهاض لأنه لا يريد أن يجلب حياةً جديدة إلى عالم فاسد وملوّث. يقول لها: «من السخف والعبث أن يعيش المرء في هذا العالم، لكن الأكثر سخفاً وعبثاً أن نجلب إلى العالم ضحايا آخرين. بل أن الأكثر سخفاً وعبثاً من كل هذا هو إيماننا بأن الأطفال سيكونون أفضل حالاً منا».

لكن زوجته ترفض، وتصرّ على الإنجاب، حتى لو أدّى هذا إلى الانفصال. إنها تحمل بداخلها الحياة، وهي تريد من الاثنين، الأب والابن، أن يقبلا هذه الهبة، منحة الحب، وهذا ما يفعله الاثنان، في النهاية، عندما يقبلان ما تهبه الحياة.

أثناء انتقالهما بالسيارة، العجوز وماريان يوافقان على توصيل طالبين وفتاة اسمها ساره (بيبي أندرسون)، ينوون السفر إلى إيطاليا. الشابان يتنافسان على حبها (تماماً كما كان إيساك وشقيقه يتنافسان على فتاة الماضي). حضور ساره هنا، يذكّره بحبه الأول، ويطلق العنان لسلسلة من ذكريات إيساك في شبابه، عندما كان يحب قريبته (اسمها ساره أيضاً، وتؤدي دورها بيبي أندرسون أيضاً)، ويخطط للزواج بها. ساره، التي تلتقط الفراولة البرية (كرمز للحياة؟)، تميل عاطفياً إلى إيساك لكنها لا تستطيع مقاومة مغازلات شقيقه الذي يحبها أيضاً.

في مشهد يجسّد حلماً مزعجاً، ساره تلاحظ فتوره وتحفّظه. تطلب منه أن ينظر إلى وجهه في المرآة. وهو يفعل ذلك بعد تردّد، وعلى مضض. ينظر إلى نفسه في المرآة ويجد الحقيقة في وجه شائخ. وجه رجل يدنو من الموت. ساره تكشف له الحقيقة بتعابير لا لبس فيها: «أنت رجل عجوز، خائف، وعلى وشك الموت. أما أنا، فالحياة بأسرها أمامي».

قريبته ساره تتزوج شقيقه. وإيساك، الذي كان يحبها فعلاً، يرفض أن يسبّب فقدانها أي أذى وألم له. ببساطة يتقهقر منسحباً نحو

ذاته وعمله، وبفعل ذلك هو يرتكب الانتحار الروحي. زواجه من امرأة أخرى يعكس هذا الموت الداخلي. وهذا الزواج يسبّب التعاسة لكليهما، ويثمر ابناً يشعر طوال الوقت بالغربة. يوماً يكتشف إيساك خيانة زوجته له لكنه يكبح انفعالاته ولا يبدي انزعاجاً.

أثناء الرحلة، يلتقون بصاحب محطة لإصلاح السيارات (ماكس فون سيدو) يذكر لهم فضل الطبيب إيساك عليه، وكرمه تجاهه، قبل سنوات. كما يزور إيساك أمه الهرمة التي لا تزال تتصرف بعجرفة واستبداد.

إيساك يحلم بأنه، كطبيب، يفحص امرأة ويؤكد أنها ميتة. هي تفتح عينيها وتضحك ساخرة منه، فيما يتراجع مبتعداً عنها، مفزوعاً لأنه فقد القدرة على تمييز الفارق بين الحياة والموت. وبما أنه يخفق في امتحان التشخيص، فإن اللجنة تحكم عليه بالعزلة.

في المشهد الختامي، يحلم بأنه يبحث عن والديه، تظهر له قريبته ساره. وتخبره أنها ستساعده في العثور عليهما. تأخذه إلى النهر، حيث أمه جالسة تقرأ، وأبوه يصطاد السمك تحت ضوء الشمس البرّاق. كلاهما يضحكان ويلوّحان له، فيما هو يقف في الجانب الآخر مبتسماً.. في إيحاء باستعادة ما فقده من دفء الطفولة وصفائها، وفي إيماءة إيجابية تدل على إمكانية الخلاص.. هذا الخلاص الذي لا يتحقّق إلا عبر الحب (المتمثّل في القريبة التي تقوده) والاتصال الإنساني، أو على الأقل، الاعتراف بأهمية الحب في الحياة الإنسانية.

في هذا الفيلم يتناول بيرغمان: الطموح الشخصي، النزاعات العائلية، طبيعة الزواج، المُثُل الفلسفية، آمال الشباب، عناصر الحياة السويدية والثقافة الأوروبية، أشكال الفكر المعاصرة مثل الوجودية، السوريالية، التحليل النفسي الفرويدي.

صوّر غونار فيشر الفيلم برهافة ودقة ورشاقة. وعبر تعاونه مع بيرغمان، كشف عن موهبته في اكتشاف الجمال والحيوية في مواقع التصوير الخارجية، إلى جانب قدرته الفائقة في إبراز تفاصيل وجوه الممثلين برقة ونعومة.

وقد حاز الفيلم على جائزة برلين الكبرى في 1958، وجائزة التحكيم الخاصة في مهرجان كان. وجوائز في فينيسيا، ومار ديل بلاتا بالأرجنتين، وجائزة نقاد أميركا كأفضل فيلم أجنبي.

وهو يُعد عملاً اختراقياً، من ناحية الأسلوب، نحو السينما الحداثية. كما أنه من أكثر أفلام بيرغمان المبكرة دفئاً وتحريكاً للمشاعر.

في حديث بيرغمان عن الفيلم، في كتابه (Images- My Life in Film, 1990) يقول: «في شبابي، كنت في حالة عداء مريرة مع والديّ. لم أستطع التكلم مع أبي، بل أنني لم أرغب في ذلك. أنا وأمي حاولنا، المرة تلو الأخرى، أن نتصالح، لكن يحدث ذلك لفترة مؤقتة بسبب وجود الكثير من الخلافات العالقة، الكثير من سوء الفهم السام. كنا نقوم بالمحاولة، رغبةً منا في السلام والوئام بيننا، لكننا نخفق باستمرار.

اعتقد أن أحد أكثر القوى الدافعة والمحرّكة وراء فيلم (الفراولة البرية) يمكن إيجاده في ذلك الوضع العائلي. لقد حاولت أن أضع نفسي في مكان أبي، وأبحث عن تعليلات لتلك المشاجرات العنيفة مع أمي. كنت واثقاً تماماً من كوني طفلاً غير مرغوب فيه. كنت الطفل الطالع من رحم بارد. الطفل الذي أدت ولادته إلى حدوث أزمة بدنية ونفسية معاً. فيما بعد، أكّدت يوميات أمي صحة فكرتي هذه: إزاء هذا الطفل البائس، الهزيل، الميت تقريباً، انتابتها بلا ريب مشاعر مزدوجة، متناقضة.

لقد خلقتُ شخصية تبدو من الخارج أشبه بأبي، لكنه كان أنا تماماً. كنت آنذاك في السابعة والثلاثين، مقطوعاً عن كل الصلات الإنسانية. كنت مسؤولاً عن هذا الانفصال، الذي هو على الأرجح فعل توكيد للذات. كنت وحيداً، فاشلاً تماماً، رغم أني ناجح في حياتي المهنية، ذكي، منضبط ومنظم.

كنت أبحث عن أبي وأمي، لكنني لم أستطع العثور عليهما. في المشهد الختامي، هناك عنصر قوي من النوستالجيا والرغبة: ساره تأخذ إيساك وتقوده نحو منطقة منيرة، خالية من الشجر، في الغابة. في الناحية الأخرى، بوسعه أن يرى والديه. وهما يلوّحان له.

ثمة خيط أو شعاع واحد يخترق القصة في تنويعات متعددة: مواطن ضعف، جدب، خواء، وغياب النعمة الإلهية. لم أكن أعرف آنذاك، وحتى اليوم لا أعرف تماماً، كيف أني من خلال (الفراولة

البرية) كنت أناشد والديّ: انظرا إليّ، افهماني، واغفرا لي.. إن أمكنكما ذلك.

أنا أعيش إلى الأبد في طفولتي، متجولاً عبر الشقق المعتمة، أجوب متمهلاً الشوارع الهادئة، أقف أمام الكوخ الصيفي وأنصت إلى شجرة البتولا الضخمة، بجذوعها المزدوجة. اتنقّل بسرعة شديدة تسبب الدوار. في الحقيقة، أنا أعيش بشكل دائم في حلمي، الذي منه أشنّ غزوات وجيزة نحو الواقع.

في (الفراولةالبرية) كنت اتنقّل من غير جهد، بالأحرى على نحو عفوي، بين مستويات مختلفة: الزمان- المكان، الحلم- الواقع. الأحلام تبدو حقيقية إلى حد بعيد: عربة الموتى التي تنقلب فينفتح التابوت، الامتحان النهائي في المدرسة والنتيجة الكارثية، الزوجة التي تخون زوجها علانية.

القوة المحرّكة في الفيلم هي إذن المحاولة اليائسة، المحكومة بالإخفاق، لتسويغ نفسي إزاء لامبالاة الوالدين، ذوي الأحجام الضخمة ميثولوجياً. وهما لم يتحولا إلى كائنين بشريين، ذوي أحجام طبيعية، إلا بعد سنوات طويلة، مع تلاشي واختفاء الكراهية المريرة.. عندئذ صرنا قادرين على الالتقاء في حالة من المحبة والفهم المشترك».



عن الممثل فيكتور سيستروم، يقول بيرغمان (المصدر نفسه): «ما لا أستطيع أن أفهمه حتى يومنا، هو كيف أخذ فيكتور نصي وجعله

نصه الخاص، مستثمراً فيه تجاربه الخاصة: وجعه، بغضه للبشر، قسوته، حزنه، خوفه، وحدته، فتوره، دفئه، خشونته، وضجره. في استعارته لهيئة أبي، هو احتلّ روحي وجعلها روحه تماماً، ولم يدع لي حتى مقداراً ضئيلاً.. وهو فعل ذلك بقوة مطلقة وشغف هائل. (الفراولة البرية) لم يعد فيلمي، صار فيلم فيكتور سيستروم».

الجدير بالذكر، أن سيستروم حاز على جائزة جمعية النقاد الأميركان كأفضل ممثل، قبل شهرين من وفاته، في العام 1959.. وقد بلغ الثمانين من عمره.

ويتحدث بيرغمان عن الشعور الذي التقطه في اللقطة المتوانية لسيستروم قرب نهاية فيلم «الفراولة البرية»، ويقول إن هذا الشعور يكشف عن كل شيء بشأن عذوبة وحزن حياةٍ تنزلق وتنسلّ بعيداً.. «تلك كانت واحدة من أجمل اللقطات القريبة التي حصلت عليها في حياتي».

عندما سئل، في 1964، عما إذا كان فيلمه «الفراولة البرية» حكاية إيجابية عن الخلاص أو الإصلاح، رد بيرغمان (مجلة Play-boy) قائلاً: «لكن بطلنا لا يتغيّر، لا يستطيع أن يتغيّر. هذا كل ما في الأمر. لا أعتقد أن بإمكان الناس التغيّر. هذا غير ممكن حقاً، ليس جوهرياً. قد يصادفون لحظةً من الإشراق، من الاستنارة، وقد يرون أنفسهم، ويمتلكون وعياً بذواتهم، بحقيقتهم، لكن ذلك هو أقصى ما يستطيعون أن يرجوه».

حافة الحياة Brink of Life (1958)

هذا الفيلم عُرض خارج السويد تحت عنوان So Close to Life.. وبيرغمان لم يشارك في كتابة السيناريو الذي كتبته أولاً إيساكسون مستمدةً المادة من قصتين قصيرتين لها.

ثلاث نساء، في جناح الولادة بأحد مستشفيات ستوكهولم، يكشفن عن مواقف متباينة تجاه الحبل والإجهاض والولادة. يسردن علاقاتهن العاطفية والزوجية، وكيف أصبحن حبالى. الفيلم يركّز على معاناة المرأة وآلام الولادة. والمستشفى هنا ليس مجرد عالمٍ مصغّر فحسب، بل أيضاً مكان للاعتراف. مكان حيث النزيلات يتخلّصن من الماضي ويبدأن من جديد.

الأولى (إنجريد ثولين) تكتشف أن زوجها لا يريد الطفل، وأن العلاقة الزوجية بينهما على وشك الانهيار. الثانية (إيفا دالبيك) تبدو متفائلة ومعنوياتها عالية، لكنها قلقة من تأخر موعد الولادة. الثالثة (بيبي أندرسون) لا تريد أن تنجب، وهي على خلاف مع أمها حول هذا الأمر، وتشعر بالاشمئزاز من كل ما حولها: وهي توجّه العداء نحو الممرضة الحنونة، التي تتعاطف معهن.

الأحداث تدور خلال 24 ساعة، في يوم واحد. «كنت أريد

للأسلوب أن يكون ظاهراً قدر الإمكان».. هكذا قال بيرغمان في مقابلة له مع كاييه دو سينما.

عن هذا الفيلم، حاز بيرغمان على جائزة أفضل مخرج في مهرجان كان 1958، كما حازت بطلات الفيلم الثلاث على جائزة التمثيل مناصفة، في المهرجان نفسه.

الساحر The Magician (1958)

الفيلم معد عن مسرحية كتبها ج. ك. شيسترتون. العنوان الأصلي للفيلم هو «الوجه»، وهو المستخدم في بريطانيا. وفيه يحلل بيرغمان الخوف الإنساني. ويتناول الإذلال الذي يتعرّض له الفنان في حاجته لأن يكذب ويحتال من أجل أن ينسج أوهامه. إنه عن علاقة الفنان بمجتمعه، بالنقاد والجمهور معاً. والفيلم يوحي بمعاناة الفنان إزاء سوء الفهم، وسوء التقدير، الذي يلقاه عند النقاد والجمهور. وما يتعرض له من إذلال.

كذلك يفضح الذين يدّعون المحافظة على القيم والأخلاق بينما يسعون إلى تحطيم أو قهر كل ما لا يستطيعون تفسيره وتعليله، أي ما لا يستطيعون التحكم فيه والسيطرة عليه.

الأحداث تدور في السويد، في منتصف القرن 19، تحديداً في 1846، حيث تزايد الفجوة بين العقلانية والدين، وكل طرف يعتقد أن الطرف الآخر يشكّل تهديداً لوجوده، بالتالي فإن المجابهات تكون ضارية. ما تنتجه المجابهات من التباسات وتناقضات ومتعارضات ليست خاصة بالماضي، بل أيضاً بحاضر المجتمع السويدي.

الفيلم عبارة عن كابوس وجودي حيث المعارك الثقافية تفرز الشكوك وحالات اللايقين.

فوغلر (ماكس فون سيدو) ساحر ومشعوذ، يتظاهر بأنه أبكم (لسبب غير معلوم أو مفسَر) ذو شعر مستعار ولحية زائفة وملابس مسرحية. وعن هذا التنكّر يقول بيرغمان: «اللحية قناع سيء. بإمكان المرء أن يخدع ويضلل الآخرين، على نحو أفضل، بوجه حليق تماماً».

في حديثه عن شخصيته، يقول الممثل ماكس فون سيدو: «الشيء الحقيقي الذي كان يفكّر فيه بيرغمان، أثناء تصوير الفيلم، هو نفسه، الفنان. ردود فعل فوغلر، حين يُجبر على فعل شيء، مشابهة لردود فعل بيرغمان».

وفي حديث الناقد بيتر كووي عن هذه الشخصية، يقول: «عندما يشاهد المرء هذا الرجل (فوغلر) وهو يخضع للفحص والتدقيق، وهو غير قادر على حماية أيّ من خصوصياته، يتكوّن لدى المرء انطباع بأن فوغلر يشبه الفنان الذي يرى عمله وهو يتعرّض للفحص والاستجواب من قِبل نقاد يكنّون لعمله العداء والازدراء».

فوغلر هذا يدرك أن سبيله لكسب الرزق يعتمد على رغبة الآخرين في تصديق ما لا يمكن تصديقه. إنه يتغذّى على جهل الآخرين وأوهامهم وإيمانهم بالخرافات. لكنه في لحظات المواجهة مع الذات، يخلع قناعه، ويرتاب في ما يفعل، ويكشف عدم ثقته بنفسه.

هو يقود فرقة جوالة من المؤدين، بينهم زوجته (إنجريد ثولين) التي تساعده متنكّرة في هيئة رجل، وامرأة عجوز (ربما هي جدّته) لديها قدرات سحرية، وآخرين يقدّمون عروضاً في السحر والتنويم المغناطيسي. تنضم إليهم فتاة ريفية (بيبي أندرسون) يتضح أنها أكثر نضجاً من الشاب، المقيم في المدينة، الذي يعتقد أنها أسيرة إغوائه.

إنهم يتجهون إلى العاصمة ستوكهولم على أمل استعراض قدراتهم السحرية في البلاط الملكي، لكن في الطريق إلى العاصمة يصادفون العداء والارتياب والتشكيك، حيث يجدون أنفسهم في مواجهة شخصيات رسمية منحازة إلى العلم والمنطق والحقائق، تحاول البرهنة على أن ألاعيبهم السحرية المزعومة مجرد خدع أو حيل. في مقدمة هؤلاء، الطبيب فرغيروس (غونار بيورنستراند)، المستشار الطبي الملكي، العقلاني، والذي يتسم بالقسوة، حيث يقرّر احتجازهم بدعوى أنه سمع عن الفرقة أموراً غير لائقة، إذ سبق أن تعرّضت هذه الفرقة للسجن والعداوة في بعض المدن بتهمة الهرطقة والتجديف والاحتيال، وممارسة الخداع والدجل، وأعمال أخرى غير قانونية.

من أجل البقاء في المدينة، يتعيّن على الفرقة قضاء ليلة في منزل القنصل (إيرلاند جوزيفسون)، حيث يخضعون لاستجواب المدعويين: من بينهم مفتش الشرطة، عضو المجلس الملكي.. بشأن أنشطتهم والسحر والقوى الخارقة وإلى أي مدى يمكن تفسيرها علمياً. وخلال الاستجواب، يتعرضون للإذلال. ثم يقترحون

عليهم أن يقدموا عرضا أمام الضيوف، وذلك في اليوم التالي، للتأكد من صلاحية العرض قانونياً.

يمهلون الساحر ليلة واحدة للتحضير للعرض. أعضاء الفرقة يحلون ضيوفاً في بيت القنصل، لكن لا يتم التعامل معهم بكرم واحترام. إنهم يتناولون الطعام مع الخدم، في المطبخ، حيث تنشأ بين قاطني البيت والضيوف علاقات غريبة ومتشابكة. والطبيب يكتشف حقيقة زوجة فِرجيروس التي تعترف له بأن لا شيء حقيقي فيما يفعلونه، وأن الأدوات والأشياء التي يستعينون بها في العروض هي التي تقوم بعملية الإيهام.

وبينما الفرقة تحاول أن تثبت للآخرين أن الساحر ليس مخادعاً أو محتالاً أو دجالاً. يظل الساحر صامتاً طوال الوقت، راصداً باهتمام وانتباه ما يحدث حوله، على الرغم من إصرار النخبة المثقفة على أنه يتظاهر بالبكم.

هذه الصفوة تحاول الإيقاع بالساحر وفضحه وتشويه سمعته كشخص مخادع ومحتال، من خلال تقديم برهان لا يمكن دحضه بأن عروض السحر ما هي إلا خدع وأشياء زائفة. ومن ثم تعريضه للإذلال وربما السجن. لكن يتضح أن الأشد عداءً له، وأكثرهم عقلانية، هو في حقيقته يخشى المجهول، وتحت المظهر العقلاني الذي يزعمه، يتوارى شخص يؤمن بالقوى الغيبية. بل يتضح أنه، في السر، مفتون بعدوّه: إنه الطبيب فرغيروس الذي يحرّض

الآخرين ضد الساحر، وفي الوقت نفسه يتوق لأن يفهمه على نحو أفضل. بين الاثنين تدور معركة دهاء مخيفة ومضحكة معاً.

هكذا تدور المواجهة بين مجموعة أرستقراطية، عقلانية، معتدة بنفسها، ومجموعة أخرى تكسب رزقها بالغش أو الاحتيال.

أثناء العرض، وبدافع الانتقام من سوء معاملة الصفوة لهم، يقوم الساحر بتنويم زوجة القنصل مغناطيسياً وجعلها تعترف بكراهيتها لزوجها وخداعه. كما يتظاهر بأنه ميت، وأن قاتله هو أحد الخدم. الطبيب يصر على تشريح الجثة ودراسة الدماغ. الساحر يضع جثة شخص ميت انضم مؤخراً إلى الفرقة ثم مات. بعد ذلك يبث الرعب في نفَس الطبيب بظهوره على نحو خارق، ليزعزع يقينه بأن لا شيء يوجد ولا يمكن تفسيره أو تعليله منطقياً وعقلانياً. غير أن الحيلة تنكشف، ويلقى القبض على الفرقة بتهمة الاحتيال. لكن يأتي طلب من الملك بأن تقدم الفرقة عرضها في قصره.

يقول بيرغمان (Encountering Directors, Charles Thomas Samuels, 1972): «فوغلر، الساحر، كان ينظر إلى نفسه كقسيس. كان مثالياً ذات مرة، والآن هو ببساطة يقوم ببعض الحيل والخدع، بلا أي شعور. الرجل الوحيد المندمج على نحو كامل هو فرغيروس. إنه الرجل الذي أميل إليه وليس الساحر. صحيح أنه مجنون لكنني أحب حلمه باكتشاف الحقيقة بشأن السحر.. أحب شغفه وولعه العلمي البرئ».

هو فيلم مركّب جداً، يمزج عناصر الدراما والكوميديا والتشويق والتأمل الفلسفي. ويحاول أن يرسم العديد من السمات المتناقضة لوجه الفنان، ودوره الاجتماعي. كما يتناول المفاهيم المتعارضة.. ما هو حقيقي وما هو فنتازي أو خيالي. ما هو علمي وما هو سحري أو غيبي.

حاز الفيلم على جائزة النقاد في مهرجان فينيسيا. وجائزة نقاد إيطاليا.

النبع البكر The Virgin Spring (1959)

مرة أخرى يعود بيرغمان إلى عالم العصور الوسطى، ليستقي مادته من أسطورة وأغنية شعبية سويدية تنتسب إلى القرن 13، كان قد قرأها أثناء دراسته في جامعة ستوكهولم. في البداية كان ينوي كتابة مسرحية عن الموضوع، ثم حاول أن يصوغ المادة الأسطورية في شكل باليه، لكن عندما قرر أخيراً تحقيقها كفيلم، طلب من الروائية أوْلا إيساكسون أن تكتب له السيناريو.

الأغنية، في الأصل، تتحدث عن ثلاث شقيقات يتعرضن للاغتصاب والقتل على يد ثلاثة أشقاء من الرعاة. والنبع ينبجس مباشرة بعد مقتل البنات. والأب تور يعفو عن الراعي الأصغر سناً، ويسأله عن المكان الذي جاءوا منه، ليتضح أن الرعاة الثلاثة هم أبناء تور الذين تاهوا منذ زمن طويل.

السويد، في تلك الفترة، شهدت التحوّل التدريجي من الوثنية إلى المسيحية، ولم تتخلّ كلياً عن الوثنية لصالح المسيحية.

كارين (بِرغيتا بيترسون)، الابنة الجميلة، المدللة، لمالك الأراضي الثري، المسيحي، تور (ماكس فون سيدو)، يكلّفها والدها بأخذ الشموع إلى كنيسة القرية البعيدة، كقرابين من أجل مريم العذراء.

وهو تقليد يتعيّن على حاملة الشموع أن تكون عذراء. رغم معارضة أمها التي تتوجّس شراً بعد أن رأت حلماً سيئاً، لكن أباها يصرّ على ذهابها. وكارين تشترط أن ترتدي أزهى ثيابها.

ترافقها أختها بالرضاع إنغري (غونيل ليندبلوم) وهي امرأة حبلى، لا تزال متمسكة بالمعتقدات الوثنية، تعبد سراً أودين، الإله الاسكندينافي.. على الرغم من حقدها على كارين لأنها المدللة والمفضلة. بينما تعامَل هِي كخادمة، والمحيطون بها ينظرون إليها في ازدراء. لذلك هي توجّه عداءها وكراهيتها للفتاة المدللة. إنها مليئة بالحسد والغيرة. وهي تصلي لمعبودها كي تستدعي الأرواح الشريرة وتسلطها على من تكرههم.

عندما يحين الليل، ترفض إنغري مواصلة الرحلة بسبب خوفها من الغابة ليلاً. كارين تواصل وحدها. تلتقي ثلاثة رعاة أشقاء. ولأنها بريئة وساذجة ومرحة، فإنها ترحّب بهم وتقدّم لهم الطعام. فيما إنغري المتوارية تراقب الوضع في توجس ووجل. اثنان من الآخوة يهاجمان كارين، فيما الأصغر واقف بعيداً يراقب في خوف وقلق. الاثنان يغتصبان كارين ويقتلانها ويسلبان ثيابها.

الرعاة يصلون إلى بيت عائلة كارين، دون أن يعلموا أنه مسكن الضحية، ويلتمسون المأوى حتى الصباح بسبب البرد. تور يسمح للرعاة بالإقامة في المخزن. الأم تكتشف الأمر عندما يعرضون عليها ثياب ابنتها للبيع، هي تخبر زوجها. تعود إيغري وتحكي

للأب ما رأته، طالبة منه أن يغفر لها لأنها أذنبت في حق كارين، ولأنها تمنت أن يحدث لها مكروه. الأب يقتل الثلاثة.

عندما يكتشف الأب عبثية انتقامه، وقتله الأخ البريء الأبكم (الذي هو نفسه كان ضحية تنمّر أخويه وسوء معاملتهما له، وحاولت الأم حمايته لكن دون جدوى)، ينتابه تأنيب ضمير حاد، فيطلب المغفرة من الله. ويحاول أن يكفّر عن إثمه. إنغيري تشعر بأن إله الشر استجاب لصلواتها، وكان السبب في مقتل أختها، لذلك تشعر بالندم والإثم. تقودهم إلى موقع الجريمة. هناك يخرّ الأب على ركبتيه، ويطلب من الرب المغفرة، متعهداً بأن يعيش حياة مسيحية خالصة وحقيقية، وأن يكفّر عن خطيئته بالتعهد ببناء كنيسة في هذا الموقع، إحياءً لذكرى عذاب ابنته والمسيح معاً. مباشرةً بعد رفع جثة الفتاة، تنبجس من الموضع مياه عذبة من نبع جديد، علامةً على استجابة الرب لصلاة الأب. الجميع يرى ذلك كفعل إعجازي. إنغيري تغسل يديها، والأم تغسل وجه ابنتها.

انبثاق النبع البكر، بطريقة سحرية، في النهاية، يمكن اعتباره علامةً إلهية تدل على الأمل أو الخلاص، وذلك بعد الندم الشديد الذي انتاب الأب، واستعداده للتكفير عن خطيئته. مع ذلك، فإن ما اقترفه الأب من قتل، وما اقترفته الأخت من ذنب، ستظل من الخطايا التي تلازمهما طوال حياتهما.

في هذا الفيلم، لم يكتف بيرغمان بعرض انعكاس مشاعر الإثم،

في التجربة الإنسانية ككل، بل أيضاً أراد تحرّي انبثاق الإنسان من الظلال البدائية إلى حقيقة الإيمان الديني. أراد أن يسبر النزعات المسيحية في صنع الأسطورة، عارضاً تنويعة من المواضع حيث يتداخل الإيمان مع الحاجات الإنسانية الفردية. مع استنطاق الإيمان الديني، من وجهة نظر وجودية.

الفيلم يتحرى بعض الثيمات المألوفة في عالم بيرغمان: الأسئلة الدينية والأخلاقية العميقة، امتحان إيمان البشر بالله، تجاور التعارضات أو النقائض، تداخل عناصر من الميثولوجيا في الواقع.

ليس في الفيلم شخصية تكون في مركز البؤرة، فالبؤرة تتركز على شخصية ما، ثم تنتقل إلى شخصية أخرى فتبرزها وتغيّب الأخرى.

نقدياً، تفاوتت الاستجابات بشأن الفيلم، وتباينت الآراء حول قيمته وأهميته. البعض هاجمه بعنف، والبعض الآخر كال له المديح.

الفيلم جميل، ذو مسحة شعرية، وهو نتاج التعاون الأول بين بيرغمان ومصوّره العظيم سفين نيكفست. إذ بسبب انشغال مصوره المعتاد غونار فيشر، فقد استعان بيرغمان بنيكفست (الذي صوّر بعض المشاهد الخارجية من فيلم بيرغمان «أمسية المهرج». لذلك يعتبر هذا هو التعاون الأول بين هذين الفنانيْن العظيميْن اللذين سرعان ما اكتشفا وجود تناغم فني وفكري بينهما. وهذه بداية تعاون مديد ومثمر وخلاق.

وقد حقّق الفيلم نجاحاً تجارياً كبيراً، وفاز بأوسكار أفضل فيلم أجنبي. إضافة إلى جائزة النقاد في مهرجان كان.

من المعروف عن بيرغمان صرامته وقسوته في تقييم أفلامه، والتي هي أشد عنفاً من تقييمات بعض النقاد. بعد انتهائه من فيلم «النبع البكر» اكتشف أنه أقل قيمة وشأناً، وذلك قياساً إلى فيلم أكيرا كوروساوا «راشومون» (1950) الذي اتّخذه نموذجاً على غراره حقّق فيلمه هذا، وقد تبرأ منه، واصفاً إياه بأنه «محاكاة بائسة لكوروساوا، مشهدية خارجية بلا أي محتوى داخلي».

السينما الأميركية، في العام 1972، حوّلت هذه القصة إلى فيلم مرعب أخرجه ويس كرافن بعنوان «المنزل الأخير على اليسار».

عينُ الشّيطان The Devil's Eye (1960)

عمل كوميدي تدور أحداثه في القرن 18. الحبكة مستمدة من مثَل إيرلندي يقوم على غضب إبليس من قسيس، ورغبته في الانتقام منه.

ذات صباح يصحو الشيطان ليكتشف أنه يعاني من التهاب في العين. ولا يمكن علاجه إلا بخرقِ عفة أو طهارة امرأة شابة. ويدرك أن السبب يكمن في أن ابنة القسيس الشابة (بيبي أندرسون)، في الريف السويدي، لا تزال محافظة على عفتها، ملتزمة بالحشمة، لذلك يقرر إرسال دون جوان، البارع في إغواء النساء، والمقيم في جهنم منذ وفاته قبل 300 سنة، إلى الأرض لإغواء الفتاة في فترة قصيرة قبل زواجها.

دون جوان يبدي سعادته لمغادرة الجحيم، وإنجاز مهمة برع في أدائها على الدوام. هكذا ينحدر العاشق الأسطوري من الجحيم، غير أنه يكتشف بأن مهمته ليست سهلة، فالفتاة تحب خطيبها، وهي سعيدة في حياتها.

خطة إبليس تخفق لأن دون جوان يقع في غرام الشابة فعلاً وعلى نحو حقيقي وصادق.

هذا آخر تعاون بين بيرغمان ومدير التصوير العظيم غونار فيشر. وتجدر الإشارة إلى أن بيرغمان أعلن ندمه على تحقيقه لهذا الفيلم.

عبر مرآة داكنة Through a Glass Darkly (1961)

الفيلم الأول من ثلاثية تشمل: ضوء الشتاء والصمت. وهي تبحث في علاقة الإنسان بالله عبر تجربته الحياتية والدينية.

ثمة عناصر معيّنة تجمع أو توحّد الثلاثية، إذ تظهر في أكثر من فيلم: السبر المتواصل، المثابر، في قضايا الإيمان، الدين، العلم، الحب العائلي. تكرار حضور بعض الشخصيات. الفرد المحبوب لكن العاجز عن منح الحب بالمقابل. الافتقار إلى الإيمان. تدمير البراءة. صعوبة التمييز بين الواقع والوهم. استخدام موسيقى باخ.

قال بيرغمان (Playboy,June 1964): «كان همّي الأساسي من صنع هذه الثلاثية هو أن أضفي بعداً دراميًاً على مسألة الاتصال وأهميته، والقدرة على الإحساس. إنها لا تتصل بصمت الخالق، وغياب العناية الإلهية، حسب تحليل العديد من النقاد. بل تتصل بإنقاذ قوة الحب. أغلب الأفراد، في هذه الأفلام الثلاثة، هم موتى، موتى كلياً. إنهم لا يعرفون كيف يحبون، ولا يشعرون بأية عاطفة. إنهم تائهون لأنهم عاجزون عن الاتصال بأي شخص خارج ذواتهم».

أحداث الفيلم تدور خلال يوم واحد، في جزيرة مهجورة تقريباً، تنتقل إليها عائلة صغيرة، لقضاء العطلة، مكوّنة من أب، ابن، ابنة،

وزوجها. هم يبدون سعداء وأصحاء وبروح معنوية عالية. لكن سرعان ما يتضح أنهم محاطون بشبكة من الأكاذيب، حيث كل فرد منهم يكذب على الآخر وعلى نفسه. والأحاديث بينهم تكشف عن بعض التعقيدات. الشخصيات مثقفة، لكنها محاصرة ضمن ذواتها المنعزلة، المعذّبة. وتعيش حالة دائمة تقريباً من اليأس.

أثناء العشاء، الأب ديفيد، الذي عاد لتوّه من سويسرا بعد إقامة طويلة هناك، يكشف عن نيّته السفر ثانيةً، على الرغم من وعوده بالبقاء.

مينوس يؤدي مع أخته كارين اسكتشاً فكاهياً ساذجاً، كتبه مينوس، ترحيباً بعودة أبيهما، الذي على الرغم من رد فعله اللطيف، المجامل، إلا أن العرض يثير ضيقه وانزعاجه بسبب تلميحه إلى أنانية الكتّاب والفنانين، ونقده المبطّن له ككاتب يتعارض سلوكه مع مبادئه المعلنة في كتاباته. لكن الأمور لا تصل إلى حد المجابهة.

ليلاً تلوذ كارين بغرفة خالية من الأثاث حيث نراها تتواصل مع كائنات غير مرئية، تتخيّل حضورهم.

سرعان ما نكتشف أن كلاً منهم مشحون بمشاعر العزلة، والخوف، والذنب، والارتياب.

الأب ديفيد (غونار بيورنستراند) روائي مستغرق في شؤونه الذاتية، يميل إلى التأمل، وفحص مشاعره وأفكاره. وهو يعمل على إكمال روايته. بتركيز جلّ اهتمامه على الكتابة فإنه ينأى عن ابنته

وابنه اللذين يشعران بالمسافة - الفيزيائية والعاطفية - الرهيبة التي تفصلهما عنه.

الابن المراهق مينوس (لارس باسغارد)، المفرط في الحساسية، والذي يعاني من أزمة هويّة. هو شاب مشوّش، يبحث عن شخصيته، وطريقه الخاص. يخاف بعض الشيء من علاقاته مع النساء. فيما يتسكع في أرجاء الجزيرة، مليئاً بالشك، ولا يشعر بانسجام وتوافق مع ذاته ومع ثقافته.

الابنة كارين (هارييت أندرسون، في أداء حسّاس على نحو رائع واستثنائي)، مصابة بانفصام الشخصية، وتعيش حياة زوجية متوترة،

الزوج مارتن (ماكس فون سيدو) طبيب، عقلاني، محبّ لزوجته لكن ضعيف الشخصية، يشعر بأن الحياة قهرته. عاطفياً يبدو غير قادر على الفهم عندما يتعلق الأمر بزوجته. إنه قلقٌ على صحتها العقلية، ويخشى عليها من الانتكاسة. هو يعتقد أنها مصابة بمرض عُضال، لا شفاء منه.

كارين تبدو ظاهرياً في حالة صحية جيدة، غير أنها تمر بسلسلة من الانهيارات النفسية. تعذبها الحاجة إلى الحب. طوال حياتها لم تعرف أبداً الحب الإنساني الحقيقي. أمها ماتت وهي صغيرة، وأبوها الروائي ضحى بعائلته من أجل مهنته. وهي شغوفة بأخيها الذي يزعجه هذا الميل ويقلقه.

إنها تنجرف بعيداً عن العالم الحقيقي، فاقدة الاتصال بالواقع، متوهمة أنها ترى الله في أشكال مختلفة، لتنزلق تدريجياً نحو حالة من الانفصام (الشيزوفرينيا). أما الأب فيبدو مفتوناً بمحنة ابنته وانحدارها نحو الجنون، وهو يستغل وضعها المتدهور تدريجياً، ويستثمر أوجاعها، كأساس لإبداعه الفني الخاص، منها يستمد المادة لكتابته الروائية، حالماً بإحراز شهرة أدبية انتظرها طويلاً.

أخوها مينوس كاتب طموح لكن قليل الخبرة، يسعى جاهداً للحصول على اعتراف أبيه به، بموهبته. وهو حساس تجاه آلام أخته، لكنه لا يستطيع أن يفعل شيئاً عندما يسيطر عليها الجنون كلياً.

عن شخصية الأخ، يقول بيرغمان: «الفتى مينوس يجلس في مكان ما من الأبدية محتضناً أخته المريضة. إنه جائع، منهك، متجمّد. الواقع، الذي كان يعرفه قبل الآن، قد تهشّم وكفّ عن الوجود. لم يختبر من قبل، سواء في أحلامه أو تخيّلاته، ما يماثل هذه اللحظة من الأسى وانعدام الوزن. عقله شق طريقه عبر غشاء الجهل الرحيم. ومن هذه اللحظة فصاعداً، سوف تتغيّر مشاعره وتتحجّر. سوف تصبح حسيّته ومداركه أكثر حدّة، فيما يتحرك من عالم البراءة الزائف إلى عذاب الرؤيا».

كارين، على الرغم من وجعها العقلي، إلا أنها تبدو شهوانية، ذات إدراك حسّي. أغلب حالات جنونها تتجسّد في تعبيرات دينية،

والخالق التي تنشد مساعدته يتحول، ضمن هواجسها وهلوساتها، إلى طاقة تدميرية. أما الخلاص، النجاة، في هذا العالم، فلا يمكن أن يتحقّق إلا من خلال طاقة الحب.

يقول بيرغمان: «في منتصف الفيلم، حين تقف كارين عند الشاطئ وتقول مكرّرة الجملة ثلاث مرات: «ها هو المطر يأتي»، فإن ذلك يشكّل الجو العام للحلم، حيث ينقلب كل شيء. إنك تكفّ عن المراقبة من الخارج وتصبح جزءا من الجنون بالداخل».

حالة كارين تزداد سوءاً. إنها تسمع أصواتاً غريبة. ترى أشكالاً غامضة على الجدران.

أثناء تجوالها الليلي، تجد كارين يوميات والدها، وتشعر بالصدمة حين تقرأ ما كتبه عن مرضها الذي لا شفاء منه، وعن رغبته التي لا تقاوَم في مراقبة انهيارها العقلي لتوظيف ذلك كمادة لعمل أدبي، لاستثمار حالة ابنته المرَضية (انفصام الشخصية) كمحفّز لكتابته. هذا المقطع يفضح طبيعة الأب الباطنية. إنه الشخص الذي يحاول باستمرار أن يتعرّف على بواعثه المتضاربة، ويوفّق بينها،

هي تُعلم زوجها بأمر اليوميات، فيواجه أباها في اليوم التالي، ويتهمه بالأنانية. والآخر لا يدافع عن نفسه، بل يعترف بعجزه عن الإحساس، ويتحدث عن محاولته الفاشلة للانتحار، كتعبير عن عدم ثقته بنفسه. ويكشف حقيقة أنه تحوّل من شخص لا يمتلك القدرة على منح الحب، إلى شخص يحب من دون أن يكون قادراً

على التعبير عنه كما ينبغي. كما أنه يشكك في نوايا الزوج، الذي يتمنى موت زوجته ليتحرّر منها لأنها أصبحت عبئاً عليه.

كارين تشعر بالخوف من طقس عاصف قادم، فتهرب. أخوها يبحث عنها حتى يجدها مختبئة في قارب صيد محطم. مارتن يتصل بالإسعاف لأخذ زوجته إلى المصح. بينما يعترف الأب بأنانيته، وكارين تكشف له أن الأصوات الغامضة تطلب منها فعل أشياء غريبة.

كارين تبدأ في الإفضاء بمشاعرها الغريبة، ولقاءاتها الليلية، إلى أخيها، بينما على نحو تدريجي تتصدّع عقلياً أمام عينيه. وتبدأ في الانحدار نحو هاوية الجنون. عندما تنهار عقلياً ونفسياً، يرافقها زوجها إلى حيث تجثم طائرة الهيليكوبتر التي سوف تنقلهما إلى المصح العقلي.

يبقى مينوس مع أبيه، ويبدو في حالة تشوّش وخوف. وينتهي الفيلم بحوار بين الاثنين.. ربما هي المرة الأولى التي ينفتح فيها الاثنان تجاه بعضهما بعضاً. يقول الابن أن الواقع انفتح بالقوة، وعندما يحدث ذلك، أي شيء يمكن أن يحدث. ثم يضيف: «لا أستطيع أن أعيش في هذا العالم». ويسأله إن كانت الحياة ستستمر رغم كل ما حدث. أبوه لا يملك جواباً أو حلاً، لكن يحاول أن يوضّح له أنه يتشبّث بأمل واحد: الحب. إنه يؤمن بوجود الحب في عالم الإنسان.

هنا يبتهج مينوس لأن الأب تحدّث إليه.

الفيلم دراما حادة، قاتمة، تُعد من روائع بيرغمان، وهي تتحرّى مسألة عميقة فلسفياً: كيف أننا جميعاً نبني فهماً ذا معنى للعالم من تعقيدات التجربة الإنسانية. المفتاح لمعنى الفيلم يكمن في عنوانه، المأخوذ من مقطع في الكتاب المقدّس، والذي ينص على أن قدرتنا على رؤية الجوهر الحقيقي للعالم تكون قاتمة، غير واضحة، كما لو أننا ننظر من خلال زجاج أو مرآة داكنة.

الفيلم يعتمد بشكل رئيسي على الممثلين، الذين بقدراتهم الهائلة والمدهشة، يخلقون مجموعة، حافلة بالمعنى، من التفاعلات بين الشخصيات.

بيرغمان أهدى فيلمه هذا إلى زوجته الأستونية، كابي لاريتي، عازفة البيانو الشهيرة. وقد فاز بأوسكار أفضل فيلم أجنبي، للسنة الثانية على التوالي.

بعد الفيلم، في العام نفسه (1961)، أخرج بيرغمان أوبرا لسترافنسكي، في دار الأوبرا الملكية بستوكهولم، هذه الدار التي سبق له، بين عاميّ 1940 و1942، العمل فيها كملقّن، وكساعي يجلب السندويتشات والبيرة من المقهى المجاور. وقبل ذلك، عندما كان في الثانية عشرة من عمره، اعتاد أن يجلس في الصالة، ومفتوناً يتابع موسيقاره المفضّل، فاغنر. والآن، في 1961، يستقبل الجمهور والنقاد عمله الأوبرالي بحفاوة بالغة. وقد تلقى العديد من العروض

لإخراج أعمال أوبرالية في أوروبا ومناطق أخرى، غير أنه آثر العمل في السويد، وقد برّر بيرغمان ذلك بقوله إن جذوره ضاربة في الأرض السويدية، في الطبيعة السويدية.

ضوء الشتاء Winter Light (1962)

هو الأقل دراميةً، والأكثر قتامة. بين أفلام الثلاثية.

عن قسيس أرمل، توماس (غونار بيورنستراند)، يكتشف، بعد وفاة زوجته، أنه فقدَ إيمانه بكل شيء، كمفهوم مطلق وكشعور إنساني، لذا يفصل نفسه عن الإيمان والحب، يهزأ بالأيقونات في كنيسته، ولا يتعاطف مع الآخرين. إنه يفقد اتصاله بالله وبالبشر، ويشعر أن العالم بارد، فاتر، قاحل لا يعبأ، ومسلوب منه الدفء، عالم بلا طمأنينة ولا معنى. مشاعر الغضب والإحساس بالظلم تتحوّل إلى مشاعر كراهية وازدراء. لكن هذا بدوره يفضي إلى كراهية الذات، وعيش حياة فارغة، عقيمة، ووحيدة.

مع ذلك يستمر في إقامة الشعائر في كنيسة القرية، بدافع الواجب أو الوظيفة أو اليأس، وليس بدافع الإيمان والحب. إنه يقيم شعائر الصلاة بآلية وفتور. نتيجة ذلك يمتنع رعايا الكنيسة من الحضور، وتتضاءل أعداد المصلين، حتى لا يجد معه سوى نفر قليل.

كما أنه يرفض الحب الذي تقدّمه له المدرّسة العانس مارتا (إنجريد ثولين) على نحو متواصل، مكبّلاً نفسه بالماضي وبذكرى

زوجته.. أي بالموت. توماس قس كئيب، عليل، مستغرق في شؤونه الذاتية، ولا يقدّم إلا كلمات أو مواعظ جوفاء، وبدلاً من أن يخفّف من أوجاع ومخاوف وهواجس المترددين عليه من أتباع الكنيسة، ويوفر لهم الطمأنينة، فإنه يعبّر لهم عن نظرته التشاؤمية، الشكوكية، وعن يأسه، وهذا ما حدث مع أحدهم (ماكس فون سيدو)، وهو صياد سمك، أقنعته زوجته (غونيل ليندبلوم) وهي حبلى وأم لطفلين، بأن يستشير القسيس، بعد أن لاحظت مدى كآبته وقلقه من فكرة الدمار الكوني ونهاية العالم بفعل امتلاك الدول للأسلحة النووية، فيأتي إليه طلباً للعون والمساندة المعنوية والروحية، كاشفاً عن ميول انتحارية، وبدلاً من طمأنته ورفع معنوياته، والتخفيف عنه، وتحريره من العبء، وزرع الأمل والإيمان في قلبه، فإنه يضاعف ذلك العبء، ويشجعه على قتل نفسه، وذلك بعد أن زرع في نفسه الشك واليأس، والإحساس باللاجدوى لأن العالم يخلو من الحب، وبعد أن اعترف له أنه مليء بالشكوك، ولم يعد يؤمن بأي شيء، وأنه لا يعتقد بوجود هدف للحياة. كلامه المليء باليأس والارتياب والتشاؤم والإحباط يدفع الصياد إلى المزيد من الضياع والتصدّع وفقدان الرغبة في الحياة. هكذا يعود الصياد إلى بيته وينتحر.

القسيس لا يبدي أي ندم أو حزن. أنانيته تحول دون التعبير عن أي أثر من المسؤولية. ولا أحد يحمّله المسؤولية، فزوجة الصياد تؤكد له ثقتها به، ويقينها من أنه فعل كل ما باستطاعته لمساعدة زوجها.

مارتا ترسل له رسالة طويلة، نراها مقروءة بصوتها، فيما الكاميرا مركّزة على وجهها في لقطة قريبة، لعدة دقائق، وهي تخاطب الكاميرا. إنها تعلن له مدى حاجتها إليه، معترفةً بعيوبها ونواقصها ونقاط ضعفها. وتذكر له أنها أخيراً فهمت رسالتها في هذا العالم.. أن تحبه بلا قيد أو شرط، وبلا تحفّظ. وعلى الرغم من صدق مشاعرها، إلا أنه لا يبدي تعاطفاً، بل يبدو مستاءً.

إنه لا يتعاطف مع الآخرين، ولا يكترث كثيراً بهمومهم ومشاكلهم، وهو يشعر بأنه لا يملك شيئاً يعطيه للآخرين، لا الحب، ولا المعرفة ولا السلوان ولا النصيحة ولا الموعظة. يؤدي مراسيم الصلاة بطريقة فاترة وجافة، وبوجه يخلو من أي علامة توحي بتعاطف أو ارتباط إنساني، أمام عدد قليل من الحاضرين.

مارتا تحاول مواساته، وتعبّر له عن توقها لأن تصبح زوجته. غير أنه يثور غاضباً، ويبدأ في إهانتها وتحقيرها، ويتصرّف معها بفظاظة وسادية، قائلاً لها أنها تثير اشمئزازه، وأنه سئم من وجودها معه، وأنه لم يعد يريدها.

ينتهي الفيلم من دون أن يستعيد القسيس إيمانه، لكننا نشعر بتغيّر ما، إذ يقيم شعائر الصلاة في غياب كلّي للأهالي، وبحضور اثنين فقط: مارتا التي لا تأتي لدوافع دينية بل تلبية لمشاعر شخصية تجاهه، والأعرج الأحدب القصير، عازف الأرغن.. في إيماءة توحي بإمكانية تواصله مع آخرين، والتعاطف مع المعذبين في الأرض.

يقول بيرغمان (Playboy, June 1964): «بالنسبة لي، ما يهم هو أن تكون قادراً على أن تحس، أن تشعر. ذلك هو ما يحاول (ضوء الشتاء) أن يقوله. إنه الفيلم الذي أساء الكثيرون فهمه. أقرّ أنه فيلم صعب. أحد أكثر أفلامي صعوبة.

القسيس هنا هو عدم، لا شيء. هو ميت تقريباً. إنه منفصل تماماً عن الجميع. منعزل. الشخصية الرئيسية امرأة فقدت إيمانها، لكن لا تزال تتمتع بالقوة. النساء قويات. وهي قادرة على أن تحب، قادرة على أن تنقذ الآخر بهذا الحب. مشكلتها أنها لا تعرف كيف تعبّر عن هذا الحب. هي قبيحة، خرقاء. وجودها يخنقه. وهو يكرهها لهذا السبب، لكنها في النهاية تتعلّم كيف تحب. فقط في النهاية، عندما يكونان في الكنيسة الخالية لأداء صلاة الساعة الثالثة التي تصبح، بالنسبة إليه، بلا معنى تماماً. لكن صلاتها تُستجاب: فهو يستجيب إلى حبها بمواصلة الصلاة في كنيسة القرية الخالية. إنها خطوته الأولى نحو الشعور بشيء ما، نحو تعلّم كيف يحب. الحب هو الذي ينقذنا».

الأحداث، مرّة أخرى، تدور في موقعٍ نائي، معزول. في زمن قصير (أقل من 24 ساعة)، بشخصيات قليلة. الأماكن -الطبيعة المتجمدة، الباردة، المعتمة، والكنيسة الخالية، الصامتة- تضاعف من حالات الأسى والقفر والوحدة التي تتخلّل الفيلم.

ونحن هنا لسنا أمام قصة، بالمعنى التقليدي، بمسار سردي واضح يسهل تتبعه. بل نجد أمامنا سلسلة من المواجهات الدرامية

بين بضعة أشخاص في حالة تعارض وتباين

يتحدث بيرغمان عن الفكرة، عن مصدر الفيلم، فيقول: «الفيلم يتصل بقطعة موسيقية معيّنة، هي (سيمفونية الترنيمة المقدّسة) لسترافنسكي. استمعت إليها عبر الراديو ذات صباح، أثناء عيد الفِصْح، وقد سحرتني إلى حد أني أحببت أن أحقّق فيلماً عن كنيسة معزولة تقع في سهل أوبلاند. فكرت في شخص يدخل الكنيسة، يغلق الباب ويحتجز نفسه بداخلها. يقرّر عدم الخروج إلا بعد أن يخاطبه الله. يقضي الرجل أياماً وليالٍ وهو في عزلته، ويزداد جوعاً وعطشاً، وتختلط عليه الرؤى والأحلام والذكريات، ويتداخل عنده الحلم والواقع.

كانت هذه الفكرة الأصلية، والتي تعرّضت للتغيّر أثناء المعالجة. وتحولت الدراما إلى شيء آخر، شيء حقيقي وملموس تماماً. الفيلم صار مبنياً على شيء اختبرته فعلاً، شيء أخبرني به قسيس: قصة انتحار صياد سمك. يوماً حاول القس أن يتحدث معه، وفي اليوم التالي شنق نفسه. القس اعتبر ذلك كارثة شخصية».

وفي موضع آخر، يتحدث عن الفكرة ذاتها، يقول (The Literary Review, Winter 1965- 66): «قسيس يحبس نفسه في كنيسته، مصراً على رؤية الرب ومخاطبته. إنه ينتظر يوماً بعد آخر، أسبوعاً بعد آخر. تلك هي الفكرة الأصلية لهذا الفيلم. بعدئذ، ذات صباح، صحوت من نومي، وأنا في تلك الحالة التي تستيقظ فيها وقد حلمت بشيء

ما. لقد شعرت أن انتظار القسيس ليس بحاجة لأن يستمر طويلاً كما خططت له في البداية، بل أن يستغرق تسعين دقيقة فقط، وهي المدة الفعلية التي يستغرقها عرض الفيلم. (..) مباشرة بدأت في رسم الطقس الديني للعشاء الرباني. فقط ست شخصيات يشاركون في الطقس، بينهم زوجة القسيس. بعدها يمكث القسيس بداخل الكنيسة وهو ينتظر رجلاً يتعيّن عليه أن يظهر في وقت محدد، لكن الرجل لا يأتي لأنه شنق نفسه. (..) هذا الفيلم أشبه بموسيقى الحجرة، مع عدد قليل من الشخصيات.

القسيس يكنّ كراهيةً وبغضاً للمسيح لكنه لا يريد أن يعترف لأحد بذلك. إنه يحسد المسيح ويشعر بالغيرة تجاهه. يشعر بالضغينة ذاتها التي يشعرها الابن المقيم في البيت تجاه الابن المسرف في التبذير، ذاك الذي ينال كل العناية والاهتمام عندما يأتي أخيراً إلى البيت. الفيلم، ببساطة، اعتراف شخصي بحسدي وغيرتي من شخصية المسيح».

الفيلم يُعد من روائع بيرغمان.

الصمت The Silence (1963)

بهذا الفيلم ينهي بيرغمان ثلاثيته القائمة على علاقة الإنسان بخالقه. في كل فيلم من الثلاثية، نلاحظ أن الفعل أو الحدث يشمل شخصيات قليلة، وتدور الأحداث عبر فترة زمنية لا تتعدّى الـ 24 ساعة. وعلى الرغم من تعيين أو تصنيف الأفلام كثلاثية، إلا أنها غير مترابطة على مستوى السرد أو الشخوص أو العلاقات. لعل ما يربط حقاً هذه الأعمال هو فكرة غياب الاتصال الإنساني الحقيقي في العصر الحديث.

قبل الشروع في تصوير الفيلم، توصّل بيرغمان إلى قرار بأن يجعله «يمتثل للقواعد الموسيقية عوضاً عن القواعد الدراماتورجية... والأداء السينمائي عبر التداعيات إيقاعياً، مع الثيمات والثيمات المعاكسة».

لقد استوحى بيرغمان موضوع فيلمه هذا، جزئياً، من أحد أحلامه.. حسب تصريحه. كما استلهم من موسيقى بيلا بارتوك، هذا الهنغاري الذي دمج التقنيات الحديثة مع موتيفات الموسيقى الشعبية المحلية. يقول بيرغمان: «الفيلم يتبع عن كثب موسيقى بارتوك.. النغمة المتواصلة الفاترة، ثم يأتي الانفجار المفاجئ».

الفيلم أثار الكثير من الجدل والنقاش، على صفحات الجرائد، بسبب موضوعه الصعب، ولاحتوائه على مشاهد صريحة جنسياً، أدت إلى إثارة غضب وحنق الرقابة وقطاع من الجمهور (البعض وجّه إلى بيرغمان رسائل تهديد)، مما ساهم في إنجاح الفيلم جماهيرياً، فشكّل تحدّياً لأجهزة الرقابة في أكثر من مكان. وقد علّق بيرغمان على ردود الفعل الغاضبة بالقول إن ما سبّبه الفيلم من استجابات عنيفة، من كراهية وخوف واضطرابات عصبية، يخدم في التنفيس عن المشاعر، عندما تُجبر على البروز علناً. وقد ساهم هذا الفيلم في جعل الرقابة في السويد ترخي قبضتها، وتبدو أكثر تساهلاً وتسامحاً، فتسمح بعرض الفيلم من دون حذف أي مشهد منه. بينما الرقابة الفرنسية رفضت السماح بعرض الفيلم ما لم يتم حذف المشاهد الجنسية. في ألمانيا الغربية ناقش مجلس النواب مدى صلاحية الفيلم للعرض العام. في الاتحاد السوفييتي مُنع عرض الفيلم بذريعة أنه «فاشي ويكشف عن كراهية للجنس البشري». وفي بريطانيا والولايات المتحدة طالبت الرقابة بحذف لقطات قليلة.

كما حقق الفيلم نجاحاً عالمياً كبيراً، واستثنائياً، لقيمته الفنية العالية، وجدّة موضوعه. وكان موضع دراسات ونقاشات مكثفة وعميقة، باعتباره تحفة فنية فاتنة وصادمة في آن، ولكونه من النماذج الأولى المتميّزة للسينما الفنية (الحداثية) الأوروبية.

إنه فيلم مبنيّ على صور وموتيفات بصرية أخّاذة، من دون

التعويل على السرد أو الحوار في تزويد المتفرج بالمعلومات أو التفسيرات والشروحات التي قد يحتاجها لفهم العلاقات المعقّدة.

يبدأ الفيلم مغموراً بالصمت، ولا نسمع إلا صوتاً خافتاً لتكات الساعة، ثم صوت قطار. صبي اسمه يوهان، في العاشرة من عمره، يسافر بالقطار عبر أوروبا مع أمه أنّا (غونيل ليندبلوم)، الأنانية والشهوانية، وأختها الكبرى إيستر (إنجريد ثولين.. في أحد أروع أدوارها)، التي تعمل مترجمة، وهي على وشك الموت بسبب إصابتها بمرض السّل أو بمرض رئوي خطير. ولأن حالتها الصحية تصبح صعبة جداً، فإنهم يضطرون إلى التوقف في مدينة غريبة لهدف وحيد، هو أن تتمكّن إستر من الراحة واستعادة طاقتها بعد أن إشتد عليها المرض، قبل أن يستأنفوا الرحلة إلى مقصدهم الأصلي.

المدينة (تقع في أوروبا الشرقية.. وقد تكون مدينة متخيلة) لا يعرفون لغة سكانها، بينما الدبابات تجوب الشوارع في تحرّك غامض، كما لو أن حرباً على وشك الاندلاع، أو أن المدينة نفسها واقعة تحت احتلال ما.

بيرغمان لا يشغل نفسه بالجانب السياسي، وفي هذا الشأن، وُجّهت إليه الكثير من الانتقادات، خصوصاً من الأطراف اليسارية التي أخذت عليه عدم التزامه بالقضايا السياسية، سواء المحلية أو العالمية.

الدبابات والمدافع، المرئية من وجهة نظر الصبي، من خلال نافذة

القطار (في بداية الفيلم) وفيما بعد، عندما تتحرك دبابة وحيدة، على نحو غامض، في الشارع الواقع خارج الفندق، فإن مثل هذه الآلات تبدو أشياء يتعذّر تفسيرها، ومن دون تعليل أو تبرير سياسي. المنظر يوحي بانهيار العلاقات الإنسانية المتحضرة، والتوجّه الحثيث نحو العنف.

القصة تتعلّق بالتباين والاختلاف في الشخصية والطبيعة والسلوك ورؤية الأشياء بين الشقيقتين اللتين تعودان إلى الوطن بالقطار، الذي يتوقف ليومٍ واحد في مدينة أجنبية.

هي ليست قصة بالمعنى الدقيق، فالثلاثية لا تشتمل على حكاية ذات بناء سردي، بقدر ما تقدّم موضوعاتها في مجموعة من الأجزاء المتفاوتة والمتباينة، في فترة قصيرة من الزمن، والتي تلقي ضوءاً على البنية الداخلية للشخصيات الرئيسية.

في «الصمت» لا نصادف أحداثاً كبيرة وصارخة، بالآحرى لا يحدث إلا القليل، والتواصل بين الشخصيات تكون في حدّها الأدنى. وهنا لحظات الصمت غالبة.

الثلاثة يقيمون في فندق، والذي يبدو عالماً قائماً بذاته. المشاهد الخارجية القليلة مليئة بالضوضاء والضجيج. الفندق ذو أروقة لا نهائية، أشبه بالمتاهة، وشخصيات غامضة، وفرقة من الممثلين الأقزام. عالم غريب، مغلّف بالصمت، فيه يستحيل التواصل اللغوي والنفسي.

الصبي يقضي أغلب أوقاته وحيداً، راصداً ما حوله، ومراقباً الآخرين. إنه يتجول في أنحاء الفندق، عبر أروقته وردهاته وممراته.. هذا العالم الغريب، مصادفاً نزلاء غريبي الأطوار، ومتوجساً إلى حدٍ ما من عالم خارجي مهدّد لكنه لا يفهمه، ولا يدرك طبيعته أو ما يحدث فيه. إنه يصادف فرقة من المؤدين الأقزام الذين يقيمون في جناح آخر، ولأنه لا يعرف لغتهم الأسبانية، وهم لا يعرفون لغته، فإن التواصل بينهم يتم عن طريق الإيماءات.

في غرفة، تقيم إستر وحيدة، تكتب وتدخّن وتشرب. هي من النوع الذي ينطلق من مبادئ سامية، وعشق للجمال.

أختها أنّا، على النقيض، هي حسّية، تطلق العنان لأهوائها ورغباتها وشهواتها، ولا تأبه بنظرة الآخرين وتقييمهم الأخلاقي.

العلاقة بين الأختين في غاية التوتر، وتتّسم بعدائية معلنة ومكشوفة. وقائمة على مشاعر مزدوجة: الكراهية والحب، الغيرة والرغبة، النفور والانجذاب، التمرّد والاتكال.. وذلك ضمن سياق عائلي، أخلاقي، ثقافي، ميتافيزيقي.. وهو سياق مركّب، يعمّق غموض العلاقة بينهما. كل واحدة منهما تعيش في جحيمها الخاص، رغم الرابط القوي بينهما، وحاجة كل منهما إلى الأخرى.

أنّا تنزعج وتغضب من استفسار إستر بشأن أفعالها وتحركاتها، وتدّخلها في شؤونها، بينما إستر تنشد السلام والمصالحة، وتؤكد أنها تحب شقيقتها.

أنّا تبحث عن المتعة الخالصة والإشباع الجسدي، وهي تهاجم أختها بضراوة منتقدةً إحساسها بالتفوّق والاستعلاء واعتدادها بنفسها. وكلما ازدادت أختها نأياً وانعزالاً، إزدادت هي ضراوةً وعدوانيةً.

إيستر، بدورها، تشعر بالنفور من كسل أختها. وهي متحفظة وكتومة، تخفي في أعماقها عاطفة جارفة لا تستطيع أو لا تريد أن تفصح عنها. إنها تشعر بالمرارة نتيجة وضعها الصحي وقسوة أختها.

أنّا تحكمها الغريزة، وتتصف بالعناد. وهي تتجنب الاتصال بإستر كي لا يوقظ ذلك فيها مشاعر الإثم والذنب. في لحظات، عندما تختلي بنفسها، نراها تنتحب عند شعورها بالذنب تجاه أختها. لكنها لا تكف عن الإساءة إليها. إنها تلومها لأنها دائماً تعزف على وتر المبادئ. بل أن موقفها العدائي يصل إلى حد تمني الموت لأختها. في بغض شديد تسأل أختها عن السبب الذي يجعلها تتشبث بالحياة.

أما يوهان فيقع أسير امرأتين متعارضتين. والفيلم لا يوحي بأن الصراع بين المرأتين يفضي إلى إحداث ضرر عاطفي على الصبي.

إنه يمثّل البراءة والانفتاح. وهو قابل للتشكّل، لكنه قابل لأن يصبح فاسداً ومنحرفاً إذا فرضت الظروف ذلك.. نراه يسرق، يبول على الجدار في الفندق، يصوب مسدسه اللعبة نحو الناس متظاهراً بإطلاق الرصاص عليهم.

والصبي يبدي تعاطفاً مع خالته، التي تضطر إلى البقاء في المدينه، ففي صباح اليوم التالي، تتهيأ أنّا للمغادرة مع ابنها، تاركين إستر في الفندق حتى تتحسن صحتها، إذ تشعر بأنها غير قادرة على السفر الآن. إستر تسلّم يوهان رسالة. يقرأها في القطار، هي عبارة عن مفردات غامضة منتقاة من اللغة الأجنبية. كأنها دعوة له للاتصال بالآخرين، ومحاولة قبول الآخرين، حتى لو لا يعرف لغتهم.. في هذا العالم المنقسم، سواء على المستوى اللغوي أو العاطفي.

الفيلم هو عن الوحدة والعقم العاطفي وصعوبة الاتصال وانعدام الحب. والجحيم، الذي يصوّره بيرغمان، يتمثّل في تضاد أو تضارب الجسد والعقل، وتعذّر المصالحة بينهما، وفي العزلة وانعدام التواصل بين الأفراد، وفي الظلمة والقتامة التي تعم.

إزاء الحضور القوي للشخصيات النسائية (والأداء المذهل الذي قدّمته ثولين وليندبلوم)، نجد حضوراً هامشياً، غير مركزي أو محوري، للشخصيات الرجالية. باستثناء الصبي يوهان، والنادل الصامت تقريباً، وعامل الفندق العجوز، لا نشعر بحضور ذكوري قوي وفعال، كما الحال مع أفلام بيرغمان الأخرى.

الصوت موظف هنا على نحو خلاق. مقابل لحظات الصمت الطويلة، وفي غياب الموسيقى المصاحبة، يلجأ بيرغمان إلى تضخيم الصوت في بعض المواقف من جهة، وإلى استخدام الصوت على نحو مخالف للواقع من جهة أخرى. هكذا نسمع، مثلاً، وقع أقدام

أثناء السير على البساط الذي يغطي أرضية الفندق، أو عند تمشيط الشَعر، أو تكات عقارب الساعة.

الشكل الجمالي التجريدي يرغم المتفرج على تأويل الصور الغامضة، إذ يبدو عالم الفيلم، والعلاقات القائمة فيه، غريباً وغير مألوف.

عمل أخّاذ وآسر، ويحتل مكانةً بالغة الأهمية في مسار بيرغمان.

حاز الفيلم على ثلاثة من جوائز معهد الفيلم السويدي كأفضل فيلم، ومخرج، وممثلة (إنجريد ثولين). يقول بيرغمان (Encountering Directors, Charles Samuels, 1972):

* إنه فيلم ذاتي جداً، ضربٌ من التطهير الشخصي: تصوير الجحيم على الأرض.. جحيمي.

* الفيلم غريبٌ جداً عني إلى درجة أنني لم أفهم ما يعنيه. لقد شاهدته مؤخراً واتضحت لي أمور كثيرة. بعض المشاهد أعجبتني إلى حد الانبهار. أحد أفضل المشاهد التي حققتها تصور اللقاء القصير بين ألما والنادل في الظلام، بينما تنبعث من الراديو موسيقى باخ. إنه يدخل معلناً اسم يوهان سباستيان باخ، وهي تقول: الموسيقى جميلة. إنها لحظة فجائية من الاتصال.. صافية جداً، جلية تماماً. لهذا الفيلم العديد من الإشارات الذاتية التي تتصل بحياتي وتجاربي. الآن، بعد عشر سنوات، يبدو الفيلم كما لو أن شخصا آخر قد حقّقه. الممثل الذي استخدمته لهذا الدور كان عجوزاً رائعاً

لكنه كان مريضاً آنذاك، مصاباً بتجلّط في الوعاء الدموي، أدى إلى فقدانه لذاكرته فلم يتمكن من تذكّر حواراته، بل أنه نسي أموراً كثيرة حدثت في حياته. هو أصبح أشبه بالطفل، لكن بوجه مدهش جداً. لذلك طلبت منه أن يفعل ما يشاء. هكذا كان يرتجل بحرية.

* للفيلم علاقة بأشياء كثيرة كانت تخيفني.

* الجحيم هو هنا.. إفساد الجنس. عندما يكون الجنس معزولاً تماماً عن الجوانب الأخرى من الحياة والعواطف، فإنه يسبّب عزلة رهيبة. عن هذا يتحدث الفيلم: انحلال الجنس.

* عندما حقّقت هذا الفيلم كنت في حالة نفسية جيدة.

* أعتقد أنه عن الانهيار الكلي للأوهام.

* هذا الفيلم يصف الجلبة التي تحدث بين الروح والجسد حين يغيب الإيمان.

* البطلة «إستر» تحب أختها. تراها جميلة وتشعر بمسؤولية حيالها. لكن خطأها يكمن في رغبتها السيطرة على أختها، كما كان أبوها يسيطر عليها باسم الحب. إن حبها حب ديكتاتوري. والحب يجب أن يكون صريحاً وإلا كان بداية الموت.. هذا ما قصدت أن أقوله.

عن كل هؤلاء النسوة About All These Women (1964)

اشترك بيرغمان في كتابة الفيلم مع صديقه وبطل أفلامه الأخيرة، إيرلاند جوزيفسون. وهو أول أفلامه الملونة. والألوان هنا تؤدي دوراً مهماً في دراسته عن الفنان والأطراف التي تحاول استغلاله، واستثمار فنه. هذه الألوان التي تتفجر في النهاية، في عرض مدهش من الألعاب النارية داخل المنزل.

يبدأ الفيلم بجنازة. فيلكس، عازف فيولونسيل بارع ومعروف، ممدّد في التابوت، في ضريح قبر ضخم وفخم، بينما الناقد الموسيقيّ، الكثير الإدّعاء، يلقي عبارات الثناء والمديح، ويتبعه موسيقار هاوٍ يدعى كورنيليوس. بعد ذلك، تأتي أرملته لتلقي النظرة الأخيرة عليه، وكذلك تأتي أرملته الأخرى لتندب وتتفجّع. وتأتي أخريات، لنكتشف أن علاقاته الغرامية كانت متعدّدة.

عبر الفلاش باك، نعود إلى الوراء ثلاثة أيام قبل الوفاة، لنجد كورنيليوس يسعى إلى كتابة السيرة الذاتية للموسيقار الشهير فيليكس في منزله الفخم. كورنيليوس هذا يعتبر نفسه موسيقاراً موهوباً، ويخطط لمحاولة استخدام إغواءاته لابتزاز العازف كي يؤدي مقطوعة موسيقية من تأليفه في الحفل الموسيقي القادم. عندما

يصل كورنيليوس إلى المنزل، يلقى استقبالاً حاراً، لكنه يعتقد أن كبير الخدم هو من ينزل في ضيافته. وسرعان ما يدرك أن محاولاته للالتقاء بالموسيقار تبوء بالفشل في كل مناسبة، فالآخر منهمك في البروفات من جهة، وإرضاء النساء الحاضرات حيث لكل واحدة مطالبها الخاصة، سواء في تعلّم العزف أو الانفراد به لقضاء السهرة معه. وكورنيليوس يحاول الاستفادة منهن في الحصول على المعلومات التي يحتاجها في كتابة السيرة، وفي الابتزاز.

مرّة أخرى، يتناول بيرغمان ثيمة تعرّض الفنان للإذلال، وعجزه عن الدفاع عن نفسه، في مواجهة نقاده، ومن بينهم من يحاول انتهاك خصوصية الفنان.

الموضوع هنا مطروح في إطار، هو مزيج من التراجيديا والكوميديا، حيث تتخلّل الفيلم مسحة من الدعابة السوداء، مع توظيف لكوميديا الموقف والفارس والتلاعب اللفظي. ثمة مصاهرة مع النواحي العبثية في الحياة، واقتراب من حافة السوريالية.

السرد لا يتّسم، في أغلبه، بالتماسك والترابط المنطقي، بل ببساطة يتنقّل من مشهد إلى آخر، بحيث يشكّل هذا سلسلة من الأحداث. الشخصيات أحادية البعد.

الفيلم حقق نجاحاً تجارياً، لكن بيرغمان أبدى استياءه منه واعتبره «تجربة بغيضة، مؤذية». ولم يعد النظر في تقييمه هذا إلا بعد سنوات.

برسونا Persona (1966)

في العام 1965، أصيب إنغمار بيرجمان بمرض شديد ناجم عن تسمّم، إضافة إلى داء ذات الرئة، وقد اضطر إلى الإقامة في المستشفى لشهور. أثناء ذلك، وهو في حالة من الإنهاك واليأس والعجز، خطرت له فكرة فيلم. وكتب السيناريو خلال 9 أسابيع.

في حديث بيرغمان عن الفيلم (American Cinematographer، عدد أبريل 1972) يقول: «فكرة فيلم برسونا استوحيتها من صورة. يومًا ما، فجأة شاهدت أمامي امرأتين جالستين متجاورتين. فكّرت، لابد أن واحدة تتكلم والأخرى صامتة. لا تتفوّه بكلمة. ثم تقارن المرأتان أيديهما. في النهاية تندمجان لتصبحا امرأة واحدة.

هذه الفكرة الصغيرة أخذت تراودني وتلحّ عليّ بين الفينة والأخرى. وكنت أتساءل: ما السبب؟ لماذا هذا الحضور المتكرّر للفكرة، بهذه الدرجة من الإلحاح؟ إنها كما لو تطلب مني الشروع في الاشتغال عليها. عندئذ تكتشف أن ثمة شيئًا ما خلف هذه الصورة.. كما لو أن هناك باباً. وإذا أنت فتحت الباب بهدوء وحذر فسوف تجد رواقًا طويلاً يتّسع شيئاً فشيئاً، ثم فجأة ترى المَشاهد تتخلّق وتتحرك، والأشخاص يشرعون في التحدّث، والحالات

تبدأ في التنامي والتفاعل في ما بينها. قد يكون الفيلم بصرياً، على نحو خاص. بالنسبة لي، الفكرة تستمر في تطوير نفسها في الإيقاع وفي الضوء.

بالعودة إلى الصورة، نحن نرى الضوء يخترق القبعات، من خلال العيدان المتشابكة، ليضيء وجهيّ المرأتين. الشمس قوية في هذه الصورة. إنه أمر غريب جداً، فالضوء جزء متّحد بتجربتي منذ البدايات».

«برسونا» من أكثر أفلام بيرغمان تعقيداً وغموضاً.. بسبب ثراء مادته، وكثافة محتواه، وبنيته المركّبة، وتداخل الأزمنة، إذ يستعصي على التحليل المبسط، ويصعب تحديد ما يتحدث عنه الفيلم بدقة.

في هذا الفيلم يتعامل بيرغمان مع اهتماماته الفلسفية والميتافيزيقية، متناولاً موضوعات مثل: الازدواجية، تشوّش الهوية والأسئلة المتعلقة بها، الوحدة، الجنون، الصراع العقلي لإحراز السلطة والهيمنة، دور اللغة عبر العلاقة بين الناطق والصامت، العنف الخفي والظاهر، الحقيقة الباطنية والقناع الخارجي، وظيفة الأمومة، دور المرأة في المجتمع البطريركي.. وغيرها.

كذلك هو من أكثر أعماله نزوعاً إلى التجريبية من ناحية الشكل. وفي المجمل، يُعد من بين أعظم أعماله..

افتتاحية الفيلم عبارة عن لقطات، تعرضها آلة عرض (بروجكتر)، تعطي إحساساً بالتشوش والتداخل الذي سوف يتخلّل الفيلم. هي

لقطات تتعاقب على نحو سريع، تشمل: شريطاً من فيلم كرتوني، مشهداً هزلياً من فيلم صامت، حَمَلاً يتعرّض للذبح، يداً يُدق فيها مسمار لتثبيتها على صليب، عنكبوتاً يتحرك على سطح أبيض، ثم لقطات من المشرحة لصبي ممدّد تغطيه ملاءة، وعلى مقربة امرأة ميتة لكن فجأة تفتح عينيها. ينهض الصبي عائداً إلى الحياة.

تلك اللقطات السريعة، غير المترابطة منطقياً، والتي في حد ذاتها لا تعبّر عن شيء أو عن مفهوم محدّد، توحي بأن الفيلم سوف يتعامل، جزئياً على الأقل، مع مشكلات وصعوبات صنع الأفلام.

الكثير من اللقطات أو الصور الشعرية، التي تظهر في افتتاحية الفيلم، عبارة عن مزيج من الإشارات والإحالات والتلميحات إلى أفلام بيرغمان الأولى.. أما الصبي الذي يظهر في بداية الفيلم ونهايته، فهو نفسه الذي مثّل في فيلم «الصمت»، وكان يقرأ الكتاب نفسه في ذلك الفيلم: رواية ليرمونتوف «بطل من زمننا». من جهة أخرى، صرّح بيرغمان قائلاً إن الصبي يمثّله هو كمؤلف في بداية اشتغاله على سيناريو برسونا خلال فترة إقامته في المستشفى للعلاج.

الخط الرئيسي للحبكة: إليزابيت (ليف أولمان) ممثلة ناجحة ومعروفة. أثناء تأديتها دور إليكترا على خشبة المسرح، تصاب فجأة بانهيار ذهني غامض، إذ تكفّ طوعاً عن الكلام، عن التمثيل، ملتزمة الصمت المطبق، نابذة «شخصيتها» أو قناعها، منسحبة من

كل الأدوار الاجتماعية والتوقعات، بجعل نفسها خرساء وجامدة الحركة.

بل أنها ترفض الكلام حتى مع زوجها وابنها. هي تتفرج على صورة فوتوغرافية لابنها، ثم سرعان ما تمزّق الصورة، هل بدافع الكراهية؟ علماً بأنها أنجبته وهي تتمنى أن يولد ميتاً. ربما لإدراكها أو إحساسها بأنها تحمل العنف بداخلها، وأيضاً إحساسها برعب الوجود. لذلك هي ترفض الاتصال بابنها أو بأي شخص آخر.

رغم أن الفيلم يشير إلى سبب هذا الموقف، من خلال تقرير الطبيبة، التي تشخّص الصمت ليس كأحد أعراض المرض النفسي، بل كسلوك استراتيجي، فهي لا ترى أي خلل بدني أو ذهني تعاني منه المريضة، وأن الخرس ناجم عن حقيقة أن المريضة ترغب في أن تكون، لا أن تفعل، وأنها تريد أن تبتعد عن كل الأدوار الزائفة، وكل الأكاذيب، وأنها ليست من النوع الذي يُقْدم على الانتحار.. إلا أن سياق الفيلم يجعلنا لا نعوّل على هذا التفسير كسبب وحيد ومقنع.

في الواقع، بيرغمان لا يوفّر لنا تفسيراً واضحاً وصريحاً لسلوك إليزابيت، وانسحابها من الحياة العامة والحياة العائلية. ولا يبدو أنه مهتم بأسباب الحالة، قدر اهتمامه في واقع الحالة المحضة، لذلك هو يترك لنا حرية تأويل الحالة.

بعد أيام من الصمت التام، تنتقل إليزابيت لتلقّي العلاج في مستشفى الطب النفسي. هناك يتم تكليف الممرضة الشابة ألْما (بيبي

أندرسون) بالعناية بها ورعايتها، بعد نقل المريضة إلى منزل الطبيبة الصيفي، الكائن في جزيرة معزولة.

السرد المركّب يتمركز الآن على هاتين الشخصيتين: الممثلة إليزابيت، التي تختار بوعي، وعلى نحو إرادي، أن تنسحب من العالم وتلتزم الصمت المطبق. والممرضة ألما، الوديعة، الحنونة، الحساسة، سريعة التأثر، والتي تقع على عاتقها مهمة إعادة المريضة إلى طبيعتها الأولى.

ألما منذ البداية تشعر بقوة شخصية وذهنية المريضة، وتتردّد في قبول الوظيفة، ثم توافق. للشخصيتين حضور طاغ. هما في أغلب مشاهد الفيلم. الشخصيات الأخرى (مثل الطبيبة والزوج) هي ثانوية جداً.

امرأتان. واحدة منغلقة، كئيبة، كتومة، تلوذ بالصمت.. والأخرى منفتحة، مرحة، تتشبث بالكلام أو اللغة، وتتحدث على نحو متواصل. وحدهما في جزيرة كثيرة الصخور. وتبدو ألما سعيدة لأن الأخرى تصغي إليها.

«برسونا» كلمة تعني الشخص، وحسب الباحثة بريجيت شتاين، في كتابها «إنغماربيرجمان» (1968)، فإن الأصل اللاتيني للكلمة هو القناع الذي يرتديه الممثل في المسرح الروماني القديم للتمييز بين الأدوار. في الوقت الحاضر، اكتسبت الكلمة معنى مختلفاً قليلاً. صارت تشير إلى القناع الذي نرتديه عندما نكون بين الناس، والدور

الذي يفرضه المجتمع علينا. في الفيلم، كل من المرأتين ترتدي قناعًا خفيّاً. قناع إليزابيت هو صمتها. قناع ألما هو حيويتها ومرحها وتفاؤلها. ومن خلال سير الأحداث نشعر بتفتّت القناعين.

سرعان ما تتعرّض ألما للتغيّر أو التحوّل في مشاعرها تجاه إليزابيت. إنها تتحوّل من ممرضة إلى صديقة. وهي لا تخفي إعجابها بالأخرى، بل تصبح أكثر عاطفية، أكثر حميمية، وأكثر انفتاحاً، حتى أنها -بتشجيع من المريضة التي تبدي اهتماماً ومودة- تبدأ تحكي لها عن أدق أسرارها: كيف أنها أصبحت حبلى لكنها اضطرت إلى إجراء عملية إجهاض. إنها تسرد قصتها في ابتهاج مشوب بالأسى والوجع، وإحساس بالذنب بشأن الإجهاض. إنها تسفح روحها وتعرّي ذاتها، بينما الأخرى تحافظ على برودها وتجهمها ولامبالاتها.

الممرضة تنجذب أكثر إلى المريضة التي تبدأ تصغي إليها أحياناً في اهتمام، وأحياناً في حنو، وأحياناً في تفاعل محبّب.

الإعجاب الشديد الذي تبديه الممرضة يجعلها تتخيّل أن الاثنتين متشابهتان تماماً.. في الشكل والطباع والمزاج.

عند هذا الموضع من الفيلم، يشعر المتفرج بالحيرة إزاء غموض الحالات. ولا نكون على يقين وثقة من أن ما نراه هي أحداث حقيقية أم نتاج مخيلة وحلم. كما أننا لا نكون على يقين تام ما إذا كانت هذه المخيلة تنتسب إلى المريضة أم إلى الممرضة.

إن انغمار المريضة إليزابيت في صمتها وعزلتها، وموقفها

السلبي من الواقع ومن الحياة، يتجسد في عنف داخلي يتّخذ شكل الرغبة في الهيمنة والاستغلال والتدمير، إلى جانب بواعث سادية أخرى.. تتجسد في علاقتها مع الممرضة ألما.

إليزابيت لا تشعر بالحب تجاه الآخرين. إنها عاجزة عن منح الحب، سواء إلى زوجها أو طفلها أو الممرضة. وهي لا تريد أن توجّه عنايتها أو اهتمامها نحو أي كائن. لذلك تتخذ موقف اللامبالاة، والانكفاء، والعزلة. ومع مرور الوقت، تكتسب طبيعة افتراسية. صمتها يصبح عدوانياً أكثر فأكثر، وهذا ما نشهده في تحوّل شخصية الممرضة إلى أخرى مضطربة، متوترة، غاضبة لشعورها بأن المريضة تعاملها بازدراء واستعلاء. وتتيقّن من ذلك عندما تطلب منها توصيل رسالة لها موجهة إلى الطبيبة، والممرضة تجد الرسالة مفتوحة، فلا تستطيع مقاومة فضولها. إنها تقرأ في ذهول ما كتبته إليزابيت عنها، لتجد فيها ما يشير إلى خيانة الثقة، ونظرتها المتعالية لها وسخريتها منها، عبر إفشاء سرّها. إنها تعترف باتخاذها للممرضة مادةً للدراسة والتحليل والنقد.

الممرضة المصدومة، الغاضبة، لا تستطيع أن تخفي مرارتها وكراهيتها وعنفها ورغبتها في الانتقام. إنها تتهم الأخرى بالغطرسة وانعدام الحساسية وتحجّر القلب، وتحاول إيذاءها بوضع الشظايا في طريقها. ثم تهدّد بإلقاء الماء المغلي عليها.

هنا يتضح لنا أن ما كانت الممرضة تُظهره من حالة سويّة،

وتماسك ومرح وهدوء وراحة بال وتفاؤل، ما هو إلا سطح شديد الهشاشة، وأنه مجرد تظاهر وخداع ذات ومحاولة تمويه.

بالنتيجة تشعر الممرضة بانهيار وجودها، بالارتياب في لغتها وهويتها. تشعر أن كيانها أضحى جافًا، ولغتها صارت زائفة وخاوية وخالية من المعنى. كما لو أن الطاقة السلبية، المتمثّلة في المريضة، تفترس الطاقة الإيجابية عند الممرضة، وتسلب منها الإرادة والاستقلالية. مع مرور الوقت، نلاحظ أنهما تتبادلان الأقنعة حتى يحدث التداخل والانصهار بين وعي الشخصيتين وهويتيهما، فتتقاسمان القناع نفسه. سلوك المرأتين الآن يصبح عنيفاً. التداخل الرهيف في البداية للهوية، يتعذّر ضبطه أو التحكم به فيما بعد.

فجأة، وعلى نحو غامض، تختفي المريضة إليزابيت. ثم نرى الممرضة ألما تحزم ملابسها داخل الحقيبة، تقفل باب المنزل، وترحل وحدها في حافلة خالية. أثناء مغادرتها، تتحرك الكاميرا لتُظهر فريق العمل وهم يصورون المشهد الذي شاهدناه.. وكأن بيرغمان، في هذه الإيماءة السوريالية، البريشتية، يريد أن يذكّر الجمهور بأن الصور التي يراها ليست حقيقية، إنما هو مجرد فيلم.

في النهاية، تعود إليزابيت إلى المسرح، وتعود ألما إلى التمريض، لترتدي كل منهما القناع الذي يحجب الذات الداخلية المعذّبة، في محاولة لإعادة ترسيخ الهوية التي رأيناها تتصدّع وتتقوّض على نحو يتعذّر استعادتها.

مع تبعثر السرد، يحترق الفيلم داخل جهاز العرض، والشاشة تصبح بيضاء وخالية. بعض الصور التي شاهدناها في الافتتاحية تعود، على نحو سريع. ثم نرى الصبي ذاته وهو يحاول تلمّس وجه المرأة. الصورة تبدو خارج البؤرة. ثم نرى تمازج المرأتين. وتنغلق الدائرة مع التقاء البداية بالنهاية.

من بين قضايا أخرى يتناولها الفيلم، يقدّم بيرغمان تحرّياً فلسفياً مدروساً للمعضلات والمسؤوليات التي تواجه الفنان في علاقته بمحيطه السياسي والاجتماعي.

في هذه التحفة الفنية، يتداخل الحلم والواقع، وتتشابك الأزمنة، على نحو لا ينفصم، وغير قابل للتمييز. في هذا تكمن صعوبة الفيلم، ذلك لأن بيرغمان يمتنع عن تقديم إشارات أو علامات تميّز بين ما هو واقعي وما هو خيالي أو حلمي، بين ما هو حقيقي وما هو وهمي أو هذياني، بين ما حدث في الماضي وما يدور في الحاضر. خصوصاً وأن بيرغمان يصوّر مختلف الحالات (الواقعية والحلمية أو الهذيانية) بالإيقاع ذاته، بالمظهر الموضوعي ذاته. والمواقع تبدو واقعية ظاهرياً، غير أنها مؤسلبة لإثارة إحساس عميق بحالة الوحدة.

بيرغمان لا يريد أن يكتفي بتقديم قصة عن علاقة غامضة ومجرّدة بين امرأتين. وهو لا يمنحنا مفاتيح تساعد المتفرج على التمييز وفك مغالق فيلمه. لا يمنحنا معلومات عبر السرد. لا يلبّي

حاجة المتفرج إلى الرضا التام وإشباع رغباته في المعرفة وفي الفهم، لا ينسجم مع توقعات المتفرج، لا يحلّ لغزاً. بالطبع ليس القصد هنا تعذيب المتفرج وإزعاجه وإرهابه والاستهانة به، إنما هي محاولة -من مخرج يحترم جمهوره ويقدّر ذكاءه- لأن يضمن مشاركة المتفرج وتفاعله على نحو إيجابي وخلاق.

«برسونا» عمل إبداعي أخاذ بصرياً، تحت إدارة مدير التصوير العظيم سفين نيكفست. وكما الحال مع أفلامه الأخرى، يكشف عن عبقرية بيرغمان في تصوير الوجه الإنساني، في لقطات قريبة مديدة، وذلك لأسر جوهر مشاعر الشخصية، ولاستنباط أداء معبّر ومدهش. وهو يتيح لنا الوقت الكافي لتأمل الوجوه، مع التركيز على العيون وحركات الشفاه، عبر جعل الكاميرا تقيم لحظات طويلة، بحميمية وحب واحترام، على وجهيّ ليف وبيبي، فيما ترتسم مختلف الانفعالات والمشاعر.

حاز الفيلم على العديد من الجوائز، من بينها جوائز صناعة الفيلم السويدي كأفضل فيلم وأفضل ممثلة (بيبي أندرسون). وجوائز الجمعية الوطنية لنقاد السينما في الولايات المتحدة كأفضل فيلم وأفضل مخرج وأفضل ممثلة (بيبي أندرسون).

ساعة الذئب Hour of the Wolf (1968)

في مقدمته لسيناريو الفيلم، يقول بيرغمان:

«ساعة الذئب هي الزمن الفاصل بين الليل والفجر. الساعة التي يموت فيها أغلب الناس، حين يكون النوم أكثر عمقاً، وتغدو الكوابيس محسوسة وأكثر وضوحاً. هي الساعة التي خلالها تلاحق الهواجس ونوبات القلق الحادة أولئك المصابين بالأرق، وتُحكم الأشباح والشياطين سيطرتها. ساعة الذئب هي أيضا الساعة التي يولد فيها أغلب الأطفال».

يبدأ الفيلم وينتهي بالممثلة ليف أولمان وهي جالسة تتحدّث إلى الكاميرا. قبل ذلك، قبل ظهور أسماء العاملين، تظهر كتابة على الشاشة تفيد بأن الفنان يوهان بورغ قد اختفى، على نحو غامض، أثناء إقامته المؤقتة مع زوجته في الجزيرة القاحلة، تاركاً خلفه يومياته. الزوجة ألما (ليف أولمان) تطرح وجهة نظرها في القصة أمام صحفي أو مراسل تلفزيوني غير مرئي. اليوميات، وما تقدر أن تضيفه الزوجة، تشكّل أساس القصة.

يقول بيرغمان (في كتابه: Images- My Life in Film, 1990):

«الفيلم هو عن جزء راسخ بعمق في داخلي، مخفي ومراقَب بعناية، وهو مرئي في أعمالي المبكرة واللاحقة. بالنسبة لي، تكمن أهمية الفيلم في محاولته للاحاطة بوضع يصعب اكتشافه وتعيين موضعه بين المعضلات، والدخول فيها. لقد تجاسرت على القيام بخطوات قليلة لكنني لم أسلك الطريق كله (..) في البداية، سارعت إلى التشكيك في قيمة (ساعة الذئب)، ربما لأنه يمسّ الكثير من الأوجه المكبوتة في ذاتيتي».

ويضيف: «الفيلم شخصي جداً. شخصي إلى حد أنني وضعت له مقدمةً وقطعةً ختامية. في هذا التمهيد والخاتمة، كنت مذنباً بتهمة خداع الذات. كان من الأفضل عدم الانهماك في أية ألعاب جمالية للاحتفاظ بالفيلم على بعد مسافة».

الزوجة الحبلى تبدو صافية الذهن، حزينة بعض الشيء. على الرغم من اختفاء زوجها الفجائي، إلا أنها تعلن عن بقائها فترة من الوقت. سلوكها يوحي بقبولها مصير زوجها. هي ليست هنا للبحث عنه، فهي تعرف أنه رحل. هي تتصرف هكذا وكأنها مضطرة لهجر زوجها حتى تحافظ على سلامة عقلها. لكن رغم كل شيء، في داخلها تستعر الرغبة في معرفة ما حدث له، وما إذا كانت هي السبب. ربما هي ليست مستعدة بعد لقبول فكرة اختفائه الغامض.

ألما في مخاطبتها للكاميرا، تقدّم خلفية عن زوجها وزواجهما منذ سبع سنوات، ووصولهما إلى هذه الجزيرة.

ثم ننتقل عبر الفلاش باك إلى يوهان (ماكس فون سيدو) وزوجته، وهما يصلان إلى الجزيرة عبر مركب صغير سرعان ما يختفي. إنهما يرغبان في قضاء الصيف -بعد أن عاشا معاً لسبع سنوات- في هذه الجزيرة النائية والمعزولة. هو فنان تشكيلي مشهور، يعد زوجته بأن يرسمها كل يوم. لكنه سرعان ما ينسى هذا الوعد مع استغراقه في روتين يومي آخر. بينما ألما تقوم بالاعتناء بالمسكن ومتطلباته، يحمل يوهان أدوات الرسم، ويشرع في رسم مواقع الجزيرة القاحلة، ليعود إلى الدار صامتاً ومتجهماً وبمزاج سيء. سرعان ما نلاحظ اختلالاً عقلياً عند الفنان، وشعوراً بالعجز في العمل على نحو فعال. إنه يعاني من الأرق، وهي تسهر معه لتخفّف من وحدته في الليالي التي يعجز عن النوم فيها. وهو يريها بعض رسوماته (التي لا نراها) عن أفراد غريبين التقاهم في الجزيرة، وفي الحقيقة، الأفراد ليسوا سوى صور خيالية، محض أوهام.

إنه يخرسها، يعنّفها، يتجاهلها. وتبدأ الكوابيس تغزو أحلامه. يلجأ إلى العزلة، إلى تعاطي الكحول، وتزداد ساعات أرقه. والزوار الغرباء يشرعون في غزو عزلته.

إنه يفقد تدريجياً قدرته على مواجهة نفسه وواقعه. يعذّبه هاجس أنه قد يفقد قدراته الخلاقة. هو يجد نفسه غير فعّال فنياً وجنسياً معاً، ولا يستطيع أن يتحكم في هواجسه وهلوساته وحياته الباطنية، كما يجد أن التمييز بين الواقع اليومي وعالم المخيلة المحمومة يصبح غامضاً أكثر فأكثر. إنه يتصارع مع شياطينه المدمرة، يحاول

أن يتحرّر من القوى المستبدة التي تجثم على صدره، فيما يبدو أنه يفقد عقله تدريجياً.

الفيلم يحلّل وضع الفنان الموهوب الذي يفقد تحكّمه وسيطرته على صوره الرمزية، أشباحه، أشيائه الباطنية. ويصبح مريضاً عقلياً، ويفقد قدراته الإبداعية.

زوجته ألما تناضل من أجل إبقائه في العالم الحقيقي لكن دون جدوى، فهي لا تستطيع أن تدرك أو تميّز ما إذا الأشياء التي تراها حقيقية أم مجرّد هلوسات أو أوهام أو صور مضللة، تتقاسمها مع زوجها. إنها تتساءل عما إذا كان الأشخاص الذين يعيشون معاً لفترة طويلة، يصبحون متشابهين في كل شيء.

على نحو غير متوقع، ألما تعثر على يوميات زوجها يوهان، ولا تستطيع أن تقاوم الرغبة في قراءتها. وكلما قرأت أكثر، ازداد خوفها عليه. خوفها من عجزه على مواجهة شخصياته المتخيلة. إنه يفقد القدرة على التمييز بين ما هو واقعي وما هو متخيّل.

ألما تحاول أن تساعد زوجها عاطفياً، فيما تبدأ الصور الرمزية في الهيمنة على إرادته ومخيّلته، مع خروج بواعثه وغاياته ورغباته عن سيطرته.

الفيلم معقّد وصعب جداً. لا يوفّر تفسيراً لهلوسات الفنان، لكنه يوحي بأن الانقسام والتشظي في داخله له جذوره في طفولته، وتعرّضه لصدمة عنيفة، بعد أن يُحبس في خزانة ثياب، عقاباً له،

ويُقال له أن بداخل الخزانة قزم يقضم أصابع قدم الأطفال. إضافة إلى نشوء ذلك من دوره كفنان في مجتمع ينظر إليه كشخص غريب، وحش، وينظر إلى فنه كشيء تافه، عديم القيمة والجدوى، ويتعامل معه بازدراء وترفّع، محاولاً إخصاءه.

ثمة صور مروّعة تنتمي إلى عالم حافل بالغرابة والتوترات، بأروقة أشبه بالمتاهة، بظلال وأشباح وآكلي لحوم البشر. وثمة صور تشعرك بأنك تشاهد فيلماً مرعباً، كما في مشهد المرأة العجوز التي تزعم أن عمرها 216 سنة، والتي بينما تخلع قبعتها، ينخلع أيضاً وجهها، الأشبه بقناع، وتُنتزع عيناها لتقعا في الكأس، في هيئة محجريْن فارغيْن. صور مثل: القصر المخيف، الغابة الكثيفة الوعرة، الأجواء المرعبة، الأشباح، الكائنات المتحوّلة الغريبة، المس الشيطاني، الجريمة، الانحرافات الجنسية.

ما يراه يوهان محض تجليات، أو انعكاسات، لمشاعره ورغباته. في أحد كوابيسه، نراه يسحق رأس صبي هاجمه وحاول أن يعضه، ثم يرمي جسده في المياه. وفي مشهد آخر نراه يهذي، ويتخيّل قتله لزوجته ألما. هو في الواقع، يحاول قتلها، ويكاد ينجح في ذلك، غير أنها تختبئ، في حين يهرع هو نحو شياطينه.

بهذا الفعل يتفجّر الواقع، ويتحوّل إلى جو من الرعب الخالص، تسوده طيور مشؤومة، ظلال متطاولة، أشباح. وهنا يلتقي بالمرأة المفترسة التي تجعله يقبّل أصابع قدميها، ويراقب العجوز وهي

تسلخ وجهها، وهناك محرّك الدمى الذي يوجّه كل شيء، وعندما يقترب من عشيقته فيرونيكا، الممددة كالجثة، ويتحسّس جسدها باستثارة، تصحو فجأة مطلقةً ضحكة هستيرية، هو يلتفت ليرى مخلوقات شيطانية تراقبه من السقف. فجأة يتحوّل وجهه إلى ما يشبه وجه ذئب. في هذه اللحظة، يدرك أنه بدأ ينحدر نحو الجنون.

الشخصيات الأخرى بمثابة أشكال رمزية، إسقاطات للفنان نفسه، وهذا ما يتبيّن في مشهد مبكّر، حيث يعرض الفنان على زوجته وجوه الشخصيات، مرسومة في اسكتشات، قبل ظهورها في الفيلم. إننا نرى وجه المرأة العجوز، مدير المدرسة، العشيقة، الرجل الطائر، النسوة اللواتي لا يتوقفن عن الثرثرة، البارون الغيور وزوجته، شياطين في أشكال حشرات. أحدهم يقول له: «أنت ترى ما تريد أن تراه».

في نهاية الفيلم، لا نعرف إذا كان يوهان قد تعرّض للافتراس من قِبل شياطينه في الغابة، أم أنه انتحر. كل ما نعرفه أنه اختفى من الجزيرة، تاركاً زوجته جريحة، مدموغة بجنونه.

يقول بيرغمان (Encountering Directors, Charles Samuels, 1972): «الصعوبة التي واجهتها مع هذا الفيلم أنني لم أستطع أن أتوصّل إلى قرار حاسم بشأن حول من يدور الفيلم. لو حقّقته من وجهة نظر الزوجة فسوف يكون العمل ممتعاً ومشوقاً، لكنني حقّقته على نحو مغاير. بعد أن أنجزته، شعرت أن اتجاهي خاطئ،

فحاولت أن أغيّره بحيث يبدو من وجهة نظرها، حتى أننا أعدنا تصوير بعض المشاهد، إلا أن القرار جاء متأخراً، بعد فوات الأوان. أمر مضجر أن ترى رجلاً مجنوناً يزداد جنوناً. لكن ما سيكون مشوقاً أكثر هو أن ترى امرأة عاقلة تماماً تصبح مجنونة لأنها تحب المجنون الذي تزوجته. إنها تدخل عالمه الخاص، اللاواقعي، الذي يصيبها بالعدوى. فجأة تكتشف بأنها تائهة. ولم أفهم هذا الشيء إلا بعد أن أكملنا الفيلم».

في الفيلم، ثمة خيط رفيع بين الحلم والواقع، بين المتخيّل والحقيقي. الواقع الذي نحسبه موضوعياً، يتحول -مع تقدّم الفيلم- إلى واقع ذاتي، لكنه مربك، ويصعب التمييز بين واقعية ما يحدث، وكون ما نراه نتاج مخيّلة فرد مضطرب. وبيرغمان يتلاعب بهذا المنظور في عدة مواضع. الفيلم حافل بالأجواء الكابوسية، بالعناصر السوريالية والفنتازية. وبيرغمان هنا يتناول ثيماته المتكررة المتصلة بقيمة الفن، الشعور بالإثم، والحد الفاصل بين النبوغ والجنون.

تصوير رائع بإدارة سفين نيكفست، الذي يستغل ببراعة التباين الحاد بين الأسود والأبيض لتصعيد الحالة السوريالية التي تتخلّل المشاهد.

في استبيان قام به معهد الفيلم البريطاني، عام 2012، وشارك فيه نقاد وسينمائيون عالميون لاختيار أعظم مئة فيلم في تاريخ السينما، اختير فيلم «ساعة الذئب» في المركز 44.

العار Shame (1968)

عمل محرّك للمشاعر عن الوضع الإنساني، وتأثير الحرب والإرهاب في نفسية الفرد، ودور الفنان في مجتمع عنيف، لا إنساني. وكيف أن الحرب تجرّد الإنسان من صفاته الإنسانية، فيتحوّل إلى وحش بلا ضمير.

في نظر بيرغمان، الفنان الذي يحاول المحافظة على بقائه في عالم مستقل ومنفصل عن هذا العالم، سوف يشعر بعدم الانسجام والتلاؤم. الزوجان لا يتمكنان من تجنب الحرب أو الهروب منها، مهما ابتعدا ونزحا إلى مكان يحسبانه نائياً وآمناً، فإن الحرب تلحق بهما، ترغمهما على الخضوع لها معنوياً ثم مادياً.

إيفا (ليف أولمان) ويان (ماكس فون سيدو) عازفا كمان في أوركسترا تشتّت أفرادها، وهما الآن يعيشان في مزرعة معزولة، في جزيرة انتقلا إليها لتفادي الحرب، وهي الآن تشهد صراعاً بين قوتين متناحرتين بينهما عداء شديد، وفي حالة حرب مخيفة ومهدّدة، وغير منطقية، لا نعرف خلفيتها ولا أسبابها السياسية ولا واقعها التاريخي. إن بيرغمان لا يهتم هنا بالجذور السياسية أو الأيديولوجية للحرب، بل بما يحدث للأفراد حين يواجهون أزمة عنيفة، حين

يصير الدمار والخراب والقتل عامّاً وكليّ الوجود. يعنيه الوضع الوجودي لا السياسي.

لقد كانا يعيشان في جزيرة معزولة. اتصالهما بالعالم محدود، ومقتصر على شراء السمك، والانتقال عبر الخليج إلى المدينة الصغيرة لبيع محاصيلهم وشراء ما يحتاجون إليه من طعام. معلوماتهما بشأن الحرب تكاد تكون معدومة، فالراديو لا يعمل.

مع القصف الهادر والمتواصل. يحزمان أغراضهما ويحاولان الهرب منتصف الليل، غير أن الجنود يعترضون طريقهما، ويرهبونهما. يحاولان ثانيةً في الصباح، لكن تحاصرهما مناظر الموت والدمار. يعودان إلى البيت.

ذات صباح، تهبط فرقة من المظليين الغزاة وتأسر الزوجة، وهناك يتلاعبون بصوتها بحيث تبدو كما لو ترحّب بالغزاة. عندما يتم صد العدوان، يوجهون للزوجة تهمة التعاون، لكن صديق العائلة، الكولونيل (غونار بيورنستراند)، يدرك حيلة التلاعب فيطلق سراح الزوجين.

يعودان إلى المزرعة ويحاولان التأقلم مع الوضع الجديد. رغم أن علاقة الزوجين قائمة على الحب، إلا أن سلبية الزوج ونزوعه إلى الاستسلام من الأمور التي غالباً ما تزعج الزوجة. وهي تتوق إلى إنجاب ابن لكنها تتفق مع وجهة نظره بضرورة الانتظار حتى تنتهي الحرب.

تتكرر زيارات الكولونيل للزوجين، وتصبح مزعجة وتسبّب لهما القلق، خصوصاً وأنه يتصرّف معهما بخسّة ونذالة، إذ يرهبهما نفسياً، ويوحي بقدرته على إرسالهما إلى معسكر الاعتقال، ويتمادى أكثر عندما يراود الزوجة مقابل مبلغ من المال. وهي تستسلم له بعد أن يأست من إصلاح حال زوجها، فاقد القدرة الجنسية والفنية معاً، والذي يتشبث بموقفه اللامبالي تجاه واقعه، ساعياً إلى البقاء على قيد الحياة بأي ثمن.

عندما يترك الكولونيل كل مدخراته من المال عند الزوجة، يقوم الزوج، الذي يكتشف الخيانة، بأخذ المال. الكولونيل يقع في قبضة الجنود المعادين الذين يطلبون فدية من المال لإطلاق سراحه. هو يحاول استعادة ماله من إيفا، لكنها لا تجد المال، وزوجها ينكر علمه بذلك. الجنود يفتشون البيت فلا يعثرون على شيء، عندئذ يأمرون الزوج بإعدام الكولونيل، فيطلق النار عليه ويرديه قتيلاً.

يغادر الجنود. الزوج يعترف لها بأن النقود في جيبه، الأمر الذي يثير رعب زوجته المصدومة من التحول في شخصيته وأفكاره ومبادئه. هي تبكي لأنه كذب وقتل.

بالنسبة للزوج الآن، المسألة تنحصر فقط في كيفية إنقاذ نفسه والمحافظة على حياته في عالم قاس وعنيف. هو يصبح قاسياً ومتوحشاً وأنانياً بعد أن يفقد احترامه لنفسه ولفنه. إن شعوره بالعار وعدم

الانسجام يقودانه إلى التخبط ثم القتل. هذا ليس عاره وحده، بل عار العالم الذي ينجرف وينساق بسهولة نحو الهدم والإبادة. أما الزوجة فتحاول جاهدة التشبث بما بقي من قيم إنسانية.

فيما بعد، يعثران على جندي شاب جريح، هارب ومختبئ. الزوجة تشفق عليه وتقدّم له الطعام. الزوج يستفرد به في الحقل ويقتله ويسرق جزمته. هذا الفعل الوحشي يسبّب لها الاشمئزاز والنفور، ويدمّر أي حس عاطفي لديها.

الزوجان يغادران المكان المدمّر، ويصلان إلى الشاطئ. يستقلان قارباً مكتظاً مع آخرين ينوون النزوح. في منتصف الليل، فيما الركاب نائمون، يتعطّل المحرّك. مالك القارب ينتحر غرقاً بهدوء. عندما يصحو الركاب يرون جثث غرقى طافية حول القارب تمنعه من التحرّك عبر البحر الفسيح. الرجال يجذّفون لكن بلا جدوى. يتوقفون عن المحاولة في يأس شديد. إنهم الآن في غاية الإنهاك، عطشى وجوعى، ويحتضرون. إيفا تغمض عينيها.. لا شيء يوحي بأنهما سوف ينجوان.

وينتهي الفيلم بالزوجة وهي تروي لزوجها ما رأته في حلمها: هي تسير وحدها في شارع بالمدينة. تأتي الطائرات، وتشعل النيران. هي وزوجها لديهما ابنة. يراقبون الزهور وهي تحترق. لم يكن المنظر مروعاً، بل كان جميلاً.

هنا يوظف بيرغمان ونيكفست الكاميرا المحمولة باليد، والزوم.

التلاعب بالإضاءة الطبيعية. واستخدام اللقطات المتواصلة المديدة بلا قطع.

رغم أن الفيلم يتعامل مع شخصين موسيقيين، مع ذلك لا يستخدم الفيلم الموسيقى كخلفية أو عنصر مصاحب، في أفلامه السابقة كان يوظّف الموسيقى بشكل أو بآخر. صار يقلص من استخدامها، فقد صرّح مراراً أن الصورة السينمائية تعادل الموسيقى في قوتها العاطفية وقدرتها على التأثير.

في الحوارات التي أجريت معه، في أعقاب عرض الفيلم، عبّر بيرغمان عن رغبته في إعادة الاتصال بالتاريخ المعاصر بالمعنى الأوسع، وأنه أراد بفيلم «العار» أن يطرح سؤالاً شائكاً حول ما يمكن للفرد أن يفعله إذا تعرّضت بلاده للغزو والاجتياح من قِبل قوى أجنبية، أو قوى محلية قمعية.

الفيلم أثار جدلاً أيديولوجياً حاداً في الأوساط السياسية في السويد. عدد منهم انتقدوا بيرغمان لرفضه تحديد طبيعة الصراع (في الفيلم) وتوضيح موقفه السياسي. البعض رأى في الفيلم دعاية للحكومة الأميركية وحربها في فيتنام.

في مقابلة تلفزيونية، يوم افتتاح فيلم «العار»، تحدّث بيرغمان عن مشاهدته لبرنامج في التلفزيون الفرنسي عن حرب فيتنام، وتوقف عند مشهد يبعث على الأسى، فقال: «رأيت مزارعاً مسنّاً، وزوجته العجوز، يسيران مع بقرة. فجأة تشرع طائرة هيليكوبتر في

التحليق، والجنود يركضون نحوها، والبقرة تفلت وتجري، والمرأة تجري خلفها، والطائرة تحلّق، بينما المزارع يتوقف في ارتباك، وحيرة وذهول وأسى. من بعض النواحي، أكثر من أي عمل وحشي وشنيع يختبره المرء، رأيت هناك بؤس وشقاء الطرف الثالث، العالق بين المتحاربين، عندما ينفتح باب الجحيم فوق رؤوسهم. تلك الصورة هي التي جاءت لتلهم فيلم العار».

وفي مقابلة له (Bergman on Bergman, 1970) أشار إلى أنه كتب سيناريو «العار» في صيف 1967 «لكن لا يجب أن ننسى شيئاً مهماً. في ذلك الوقت، تشيكوسلوفاكيا لم تكن محتلة بعد، ولم يتم تصعيد الحرب في فيتنام، لو حدثت تلك الأشياء في ذلك الحين، لاتخذ الفيلم مظهراً مختلفاً».

وفي كتابه «Images»، واصل بيرغمان، وإن بحذر، إعلانه عن النوايا الأيديولوجية وراء فيلم «العار» فيقول: «لكي أكون صادقاً، كنت فخوراً على نحو مفرط بهذا الفيلم. كما شعرت بأنني ساهمت في الجدل الاجتماعي الدائر وقتذاك حول الحرب الفيتنامية».

ربما كان مثل هذا التصريح مهماً بالنسبة إليه، في ذلك الحين، وفي ذلك السياق الاجتماعي والسياسي، لتعرضه للكثير من النقد، واتهامه بالابتعاد عن القضايا الاجتماعية، وتركيز اهتمامه على معضلة الفنان الباطنية.

فيلم «العار» شهد عند عرضه في السويد، انقسام النقاد حوله،

البعض استقبله بحفاوة، ورحّب به كإنجاز فني مهم. والبعض الآخر أبدى تحفظه، وانتقد الفيلم بسبب تشوّش الرؤية وغياب التحليل السياسي.

بيرغمان هنا يقدّم رؤية عامة عن التأثير المدمر للحرب على الطبيعة الإنسانية، عندما يواجه الفرد امتحاناً عسيراً من خلاله يختبر إرادته ومشاعره الحقيقية. وهو لا يدافع عن أي منظومة، بل يتّخذ موقفاً مضاداً للحرب.

في مقابلة مع جريدة سويدية في 1968، قال بيرغمان: «حسب ما أراه، ليس هناك مجد ولا خزي في الحرب. كل أشكال الحرب أو العنف، أياً كان الموضوع، هي مدمرة، وتستحق الشجب».

في حديثه عن الفيلم يقول بيرغمان:

* موضوع الفيلم هو الإذلال. إنه ليس عن الوحشية الشنيعة، بل عن الخسّة والدناءة. الفيلم لا يتحدث عن الحرب والقنابل، إنها عن التسرب التدريجي للخوف. فكرتي الأصلية كانت أن أعرض أحداث يوم واحد فقط قبل اندلاع الحرب، لكنني كتبت أشياء ضلّت السبيل، وغيّرت الفكرة الأصلية، ولا أعرف السبب. عندما تحقّق فيلماً كهذا، ينبغي أن تكون صارماً جدا تجاه نفسك.. إنها مسألة أخلاقية. ثمة أشياء معيّنة في الحياة يصعب تمثيلها أو تصويرها.. مثل معسكرات الاعتقال، ذلك لأن الواقع فظيع ورهيب جداً. الأمر ذاته ينطبق على الحرب والجريمة والموت.

يجب أن تكون واعياً أخلاقياً، على نحو مطلق، في التعامل مع مثل هذه الأمور (Encountering Directors, Charles Thomas Samuels, 1972).

* أشعر دائماً أن الشيء يكون مروّعاً أكثر عندما يصوّر على بعد مسافة. لهذا السبب، في الفيلم، عندما يقوم ماكس بإطلاق النار على الحاكم، نكون على بعد مسافة، والجريمة تقع وراء العربة. (المصدر نفسه).

* الموسيقيان (البطل والبطلة) في فيلمي تتعرّض إنسانيتهما للاستجواب والانتهاك. إنهما لا يستطيعان تحمّل ضغط إنسان يمشي مع خوفه وقلقه، ربما نحن جميعاً لا نملك الشجاعة.. مجرد أفراد خائفين.

هكذا حاولت أن أصوغ فيلمي. العار هو، ببساطة تامة، أن يتعرّض الإنسان للانتهاك والإذلال من دون أن يكون قادراً على فعل شيء.

*هنا أردنا أن نعرض كيف يمكن للإذلال، اغتصاب كرامة الإنسان، أن يؤدي إلى فقدان القيم الإنسانية من قِبل أولئك الذين تعرّضوا له (Take One 2, no. 1، أكتوبر 1968).

* في اللحظة التي تفقد فيها الإيمان، وتعيش في تشوّش داخلي عميق، عندئذ تكون مكشوفاً أمام القوى المتسلطة. (Bergman on Bergman).

* لقد تخلّينا عن حقنا في المطالبة بإرثنا. نحن في حالة انحدار. ليس ممكناً إيقاف التطور، الذي سبق وأن مضى بعيداً جداً. القوى المعارضة قليلة جداً، منظمة بشكل سيء، سطحية جداً، وخرقاء إلى حد بعيد. نحن نعلم أن ما يحدث في الغرب أمر خاطئ تماماً، وأن الأشياء تغوص سريعاً إلى الأسفل (المصدر نفسه).

* عندما أشاهد (العار) اليوم، أجد أن بالإمكان تقسيمه إلى جزئين. الأول، عن أحداث الحرب، وهو سيء. الثاني، عن تأثير الحرب، وهو جيد (..) عندما نفّذت الفيلم، شعرت برغبة جارفة في فضح عنف الحرب بلا تحفظ. لكن نواياي وأمنياتي كانت أضخم من قدراتي. لم أكن أفهم أن مصوّر الحرب الحديث يحتاج جلَداً مختلفاً تماماً، ودقةً احترافية أكثر مما استطعت توفيره. ما إن يتوقف العنف الخارجي، ويبدأ العنف الداخلي، حتى يصبح (العار) فيلماً جيداً. عندما لا يعود المجتمع قادراً على تأدية عمله، تفقد الشخصيتان الرئيسيتان الإطار المرجعي. علاقاتهما الاجتماعية تنقطع. الناس ينهارون. الرجل الضعيف يصبح قاسياً. المرأة، التي كانت الأقوى، تنهار. كل شيء ينسلّ بعيداً نحو لعبة حلم تنتهي على متن زورق النازحين (كتاب: صور، حياتي في فيلم).

الطقوس The Rite (1969)

حقّق بيرغمان الفيلم وهو في وضع معنوي سيء، بسبب ما صادفه من توبيخ وسخرية ونقد قاسٍ وغير منصف تجاه أعماله المسرحية. لذلك بدأ ينسحب على مهل من الحياة المسرحية، ويعتزل الإخراج المسرحي لسنوات. بالنتيجة صار إيمانه بأهمية وقوة المسرح والسينما يتضاءل ويضعف. وهذا انعكس بوضوح في إخراجه لفيلم «الطقوس». الفيلم يُظهر إمكان الفن ممارسة تأثيره على الناس، لكن طبيعة ذلك التأثير لا تعود نبيلة أو صحية.

«الطقوس» من إنتاج التلفزيون السويدي، لكنه عُرض في صالات السينما. وهو نتاج سنوات من الإحباط والخيبة من جراء عمله مع المسرح الدرامي الملكي كمدير من 1963 إلى 1966، خلالها واجه أشكالاً من الرقابة والبيروقراطية.

يقول بيرغمان (Encountering Directors, Charles Samuels, 1972): «الفيلم يعبّر عن شعوري بالاستياء والامتعاض تجاه النقاد والجمهور والسلطات.. الذين معهم كنت في حالة حرب مستمرة خلال إدارتي للمسرح الدرامي الملكي. بعد عام من استقالتي من وظيفتي، جلست وكتبت هذا السيناريو في خمسة أيام. فعلت ذلك

لأحرّر نفسي فحسب. (..) الفيلم مجرد لعبة. وسيلة لركل عقلية المتفرج، لإرباك الجمهور. كتابة الفيلم وتصويره منحني متعة لا تضاهى. كنا نشعر بمتعة فائقة ونحن نصوّر. كنت أهدف، فحسب، إلى تسلية نفسي وجمهوري».

في بلدة صغيرة، ثلاثة من الممثلين الجوالين، في المسرح الطليعي، رجلين وامرأة، يلقى القبض عليهم بسبب تقديمهم عرضاً فاحشاً سمّوه «طقوس». الثلاثة يخضعون لاستجواب رسمي من قِبل قاضٍ محافظ، متزمت، مستبد، سادي، ضيق الأفق، والذي يحاول أن يقرّر ما إذا الثلاثة انتهكوا قانون الفحش. وهم مجبرون على إعادة تمثيل ما ارتكبوه. كما أنهم يتصرفون بعنف (نفسي وبدني) تجاه بعضهم البعض، في مشاهد تدور في غرف فندق وفي المكاتب.

أثناء ذلك يستمتع القاضي بفرض إرادته على الفنانين الذين يشعرون بأنهم ليسوا بمأمن من البطش، لذلك يقاومون بالتدرّج بقوة الفن.

الشخصيات تعيش تعارضات روحية، والمدعي العام يعترف للقسيس بأنه -بسبب آثامه- لا يشعر أنه مؤهل لإصدار أحكام على الآخرين، على الرغم من ارتكاب الممثلين العديد من المخالفات (التهرّب من دفع الضرائب، السياقة بسرعة غير قانونية، الحلف كذباً، وغير ذلك من التهم التي يتم الكشف عنها من خلال الاستجواب الفردي أو من خلال الحوارات بينهم).

هو بدوره يعاني من العزلة، تتسلط عليه فكرة الموت، وهو مثل الممثلين له رذائله وشوائبه، ومثلهم هو عنيف ومتهور وشبق ومجرد من المبادئ الأخلاقية، بالتالي هو ليس أكثر نقاءً منهم.

القاضي يرى في ما قدّمه الممثلون فعلاً منحرفاً وشيطانياً، وبعيداً عن الحالة السويّة. وهو يرى فيمن يختلف عنه في القيم والقواعد شخصاً ينتمي إلى عالم مختلف، ينبغي الاحتراس منه.

الفيلم يصور التصادم بين الطاقات المحرّرة للفن الجاد والقوى المتحكّمة في النظام الاستبدادي، الذي يدعمها المنطق القانوني، والمتمثلة في القاضي الذي يستمتع بإرعاب الناس (ومن بينهم الفنانين) وإذلالهم، من خلال استجوابهم والتحقيق معهم وكبح روح المبادرة والحماس.

الاحتمالات الثورية في الفن الجاد تتمثّل في ثلاثة من الممثلين، كل منهم يجسد مظهراً خاصاً من الخلق الفني.

العمل تجريبي. يركّز بؤرته على أربع شخصيات. ثلاثة ممثلين (إنجريد ثولين، غونار بيورنستراند، أندِرز إيك) وقاض معيّن لمحاكمتهم (إيريك هيل). الفيلم يتراوح بين التحقيقات والاستجوابات الجنائية، والمجابهات بين الأشخاص، معروضة عبر الفلاش باك. وهذا يفضي إلى «الأداء» النهائي الغريب.

نسيج معقد ومركّب من الأكاذيب والحيل والتلاعبات والتناقضات والهواجس والشكوك والحالات الغامضة.. هذا النسيج

المتشابك يقع في شرَكه الممثلون والقاضي معاً. كل منهم يضع قناعاً سرعان ما ينزلق ليكشف عن قناع آخر. هكذا يعيش كل منهم صراعاً حاداً مع الآخرين ومع نفسه، وكل منهم يرغب في كشف نفسه وفضحها. العلاقة بين الممثلين الثلاثة مركّبة. في دواخلهم طبقات من العقد العاطفية المتناقضة.

إن بيرغمان هنا يصوّر حالات الإذلال القائمة بين الفنان والمجتمع، والفنان وجمهوره. ويوجّه نقداً للنظام القانوني الفاشي.

الفيلم يعتمد إلى حد كبير على الحوار. وهو مصوّر بالأسود والأبيض ضمن ديكورات جرداء. كل مشهد يحمل رقماً ووصفاً. واللقطات مصوّرة كلها تقريباً في لقطات قريبة. مدة العمل 75 دقيقة.

يقول بيرغمان في كتابه Images- My Life in Film, 1990: «اليوم، عندما أشاهد الفيلم أو أقرأ السيناريو، أرى إلى أي مدى كان بإمكاني أن أحققه على نحو مختلف. على الرغم من أنه مبني بإحكام، بل حتى كان مسلياً إلى حد ما، إلا أنه كان مستعصياً على الفهم في بعض المواضع».

آلام أنّا The Passion of Anna (1970)

للفيلم عنوان آخر هو: A Passion والذي يعني: شغف، أو عاطفة.

الأحداث تدور في جزيرة صغيرة نائية، قاحلة. إنه المكان الذي يلوذ به مسجون سابق يدعى أندرياس (ماكس فون سيدو) هرباً من حياة خذلته، ولم يحقّق فيها أي نجاح. وهو الآن يعيش وحيداً ومنطوياً على نفسه، بعد أن هجر زوجته، وانسحب من الحياة.

هو كاتب جفت منابعه، ولم يكتب منذ زمن. فقدانه للخلق والإبداع متصل بعلاقاته الشخصية العقيمة في حياته. إنه مصاب بسرطان الروح.. على حسب تعبير زوجته.

وهو يبدي عاطفة رقيقة، إلى جانب نوبات من الغضب والهياج، في علاقاته مع الآخرين. كما إنه يقيم علاقة مضطربة مع المترجمة أنّا (ليف أولمان)، الأرملة الكسيحة التي نجت من حادث سيارة أدى إلى إصابتها، لكن أسفر عن مقتل زوجها وابنها. وهي الآن توهم نفسها أن زواجها كان سعيداً. هي تعاني من جروح نفسية عميقة، ومن إحساس غامر بالذنب، وتناضل من أجل الوصول إلى

الكمال الروحي. لديها طاقة أخلاقية، لكنها بنت حياتها على كذبة، معتمدةً على أكاذيب تختلقها، ومعلومات خادعة تضلل بها نفسها والآخرين. وفي هذه الأخلاقية -كما يرى بيرغمان- يكمن شيء مخيف ومدمّر على نحو مروّع. لذلك تعتري هذه العلاقة التوترات، حيث يتكشف الخداع المتبادل الذي يمارسه كلاهما.

شخصيات الفيلم محكومة بالعزلة، وذات ميول انتحارية:

يوهان، صديق أندرياس، وهو مثله، هادئ ومنعزل. يُتهم بقتل النعاج والحيوانات الأخرى، بينما هو بريء، ثم يُدفع به إلى الانتحار.

إيفا (بيبي أندرسون) وفيرغروس (إيرلاند جوزيفسون)، الزوجان اللذان يعيشان حياة ميسورة وسعيدة ظاهرياً، لكن تحت السطح البرّاق توجد تعاسة رهيبة. ونكتشف أن إيفا ضجرة، تعاني من الكآبة والسوداوية، لا تشعر بالأمان، ولديها ميول انتحارية. وهي تبحث عما يملأ الخواء الذي تركه زوجها الفاتر النائي.. لذلك ترتبط بعلاقة عاطفية مع أندرياس، الذي يتأرجح في علاقته بها بين التردد والاندفاع، الانجذاب والتراجع، فثمة ما يزعجه ويقلقه في هذه العلاقة.

أما زوجها، المهندس المعماري الناجح، فإنه يكشف عن نزعة تشاؤمية وتهكمية تجاه عمله وحياته. وهو يحتفظ بمجموعة من الصور الغامضة والشنيعة، صور أشخاص في لحظات من المعاناة الرهيبة.

الرجل الهادئ الرزين يخفي نزواته ولا يكشف عن ماضيه (استراق السمع للمكالمات الهاتفية، قراءة مراسلات خاصة بآخرين، التهديد بالقتل).

وهناك المجنون الذي يعذّب الحيوانات ويقتلها.

ينتهي الفيلم بأندرياس وهو خارج سيارته، وحيداً في منتصف اللامكان. يذرع المكان، وصورته تصبح خارج البؤرة، بينما نسمع خارج الشاشة صوتاً يقول: «هذه المرّة كان أندرياس فينكلمان».

إن «آلام أنّا» ليس فيلماً عنيفاً على نحو مباشر، بل أن العنف والرعب يكمنان هنا في لغة الحوار.

بناء الفيلم غير متماسك. السرد يتعرّض، على نحو متكرر، للمقاطعة، حيث نرى كل ممثل (وممثلة) يؤدي شخصية رئيسية، يظهر أمام الكاميرا ليتحدث في دقائق قليلة عن شخصيته والتعليق على دوره. ونحن لا نعلم هل هذه الأحاديث توثيقية وتلقائية، أم أنها واردة في السيناريو. في كل الأحوال، تبدو هذه المقاطعة المتكرّرة أشبه بتقنية التغريب عند بريشت.

وبيرغمان يدفع الجمهور داخل حالة ضبابية من الإفادات والعلاقات والتقريرات المبهمة، من دون أن يكشف عن بصيص من الضوء أو الأمل.

يقول بيرغمان (كتاب: Bergman on Bergman) أن الفيلم هو عن معاناة أنّا، وآلامها. وهذا مماثل لما جسّده باخ في مقطوعته

الموسيقية عن آلام متى. وفي مقابلة له، في العام 1967، قال بيرغمان أنه في أحوال كثيرة، كان يرغب في النفاذ إلى عمق موسيقى باخ في عمله «آلام متى».

بيرغمان يؤكد تواصلية أفلامه، وترابطها، والتفاعل فيما بينها، حين يربط بين ما يحدث هنا وما حدث في فيلمه «العار». يقول بيرغمان: (Encountering Directors, Charles Samuels, 1972):

«ثمة أمور تحدث أحياناً لأسباب غريبة. بشأن حلم أنّا، وهو الحلم الذي رأيناه في فيلم (العار)، فقد حدث، أثناء تحقيق (العار)، أن بنينا ذلك المنزل على الجزيرة مع تحسين وتزيين الساحة المحيطة، وذلك بإذن من الحكومة، نظراً لأن الجزيرة كانت محمية للحيوانات، وليس مسموحاً بناء المنازل إلا بإذن خاص. عندما انتهينا من فيلم (العار) طلب منا المنتج هدم المنزل فتوسلت إليه بألا يفعل ذلك، وأخبرته أنني سوف أحقّق فيلماً آخر هناك، رغم عدم توفّر أي فكرة للفيلم في ذلك الوقت، فقط لأنني لم أرغب في فقدان ذلك المنزل. داخلياً، كان لدي شعور غريب بأنني لم أنجح في (العار) وأردت أن أعيد خلق الفيلم في المكان الذي أخفقت فيه. الجو في هذا الفيلم يشبه إلى حد بعيد جو فيلم «العار»: قتل، وحشية، تشوّش، إحساس الناس بالعجز التام إزاء القسوة والوحشية. ليف أولمان تؤدي الدور نفسه في كلا الفيلمين، والمرأة في «العار» ربما حلمت الأحلام نفسها التي تحلم بها أنّا. في السيناريو الأصلي، أشرت إلى الصلة الحميمة بين الفيلمين من خلال الحوار، لكنني

حذفته فيما بعد. حين تزور بيبي أندرسون للمرّة الأولى ماكس فون سيدو، كان من المفترض أن يقول: شخصان اختفيا في الحرب وكانا يسكنان في هذا المنزل».

الفيلم مصوّر بالألوان، وبيرغمان يجعلنا نستشف مدى قوة وفعالية الألوان كعنصر فني أساسي.

اللمسة The Touch (1971)

تدور أحداث فيلم «اللمسة» في السويد، لكنه ناطق باللغة الإنجليزية، من إنتاج شركة إيطالية هوليوودية.

الثيمة الأساسية هي الخيانة الزوجية ضمن الحياة العائلية البورجوازية. الحبكة تتمحور حول المثلث الغرامي. كارين (بيبي أندرسون) ربة منزل، تنتمي إلى الطبقة الوسطى، متزوجة من طبيب (ماكس فون سيدو)، منذ 15 سنة، ولديها أبناء. تقيم علاقة حب مع ديفيد (إليوت غولد) وهو عالم آثار أميركي، مضطرب عاطفياً، ومتخصص في اكتشاف الأمكنة المجهولة. يعمل في كنيسة قديمة باحثاً عن آثار غابرة. وهي تعتقد أن بإمكانها أن تحب الرجلين معاً. الفيلم هو سبر لمحاولة الأفراد تحقيق الاتصال فيما بينهم في وضع لا يتيح لهم هذه الإمكانية.

المرأة في الثلاثين، نراها في البداية زوجةً وفية وأماً نشطة، ضمن بيت عصري مريح. اقتحام رجل غريب عالمها الهش يؤدي إلى انهياره، بلا مقاومة، ومن دون أن تملك القدرة على الاختيار بينهما: هو والزوج.

ديفيد يهودي نجا مع أخته، من الإبادة الجماعية (الهولوكوست)

التي شملت عائلتها أثناء احتجازهم في معسكر اعتقال نازي. هذه الخلفية التاريخية المأساوية جعلت منه شخصاً أنانياً، متغطرساً أحياناً، وكثير الارتياب في الآخرين وفي العالم.

اللقاء بينهما يتم في المستشفى، في بداية الفيلم، عندما تهرع كارين إلى المستشفى لرؤية أمها، لكنها تكتشف أنها ماتت. وهناك يراها ديفيد الذي تم إنقاذه من محاولة انتحار فاشلة.

زوجها الطيب، المتواضع، العقلاني. الذي عالج ديفيد، يدعوه على العشاء في بيته، ويستقبله بلا أي تحفظ. عندما تتعرّف عليه كارين، تجد أمامها رجلاً لا يخجل من أن يتصرف بطفولية، بشقاوة، وبمتطلبات كثيرة.

تقع في غرامه، وهو بدوره يحبها بعمق وصدق، لكنه يشعر أمامها بأنه أقل شأناً، لذلك يعاملها أحياناً بفظاظة، ويحاول إهانتها وإذلالها، ليثبت لها أنه الأقوى، والأكثر تفوقاً، وأنها تحتاجه أكثر مما يحتاجها.

كارين سعيدة في حياتها الزوجية، مع زوج تبادله الحب، وأبناء في سن المراهقة. ما الذي يجعلها تقع في غرام رجل غريب، لا ينتمي إلى بيئتها وعالمها؟ الفيلم لا يوضح السبب ولا يفسّر هذا الجانب. الحب يحدث فحسب. في الواقع، بيرغمان في هذا الفيلم لا يعطيك المعلومات دفعة واحدة وبالتسلسل، بل تكتشف الأمور فيما بعد.

كارين تنجح في تحرير ديفيد من ميوله العدوانية التي تسبّبها حساسيته المفرطة، ونزوعه نحو التلاعب البغيض في مشاعر الآخرين، هذه الميول التي لم يكن يستطيع التحكم فيها. هي أدركت أنه يحتاج إلى الحب ليؤمن ثانيةً بنفسه، وليكون أكثر ثقةً بنفسه وجودياً، ليتصالح مع نفسه ويتسامح مع الآخرين ويحتمل وجودهم من دون أن يخشاهم. وعندما يتحقّق مرادها، تدعه يمضي في حال سبيله.

الفيلم لم يحقق نجاحاً تجارياً، والنقاد استقبلوه على نحو سيء. وذهب بعضهم إلى حد القول إنه من أسوأ أفلام بيرغمان. بل أن بيرغمان نفسه، في كتابه «صور: حياتي في الفيلم» وجّه نقداً ذاتياً إلى الفيلم قائلاً: «كان من المفترض أن يحقّق الفيلم لصانعيه مالاً وفيراً. في أحوال كثيرة، قاومت إغواء كسب المال أكثر من محاولة الاستسلام له. لكن كانت هناك أوقات أعلنت فيها استسلامي التام، ثم ندمت على ذلك».

لكن في مواضع أخرى، دافع بيرغمان عن فيلمه، وأكّد افتتانه بشخصية كارين. قال ذات مقابلة: «إنها قصة عادية. الفيلم، في الأصل، مرثي كبورتريه لامرأة». ثم وصف علاقتها بديفيد كضرب من المحاولة المازوشية، الناجمة عن رغبتها في جرح نفسها وإيذائها بطريقة سوف توقظها من عالمها الخيالي.

ويبدو أن افتتان بعض النقاد بأداء بيبي أندرسون جعلهم يغفرون للفيلم مواطن الضعف.

يقول بيرغمان:

* «الفيلم أحدث استجابات متطرفة: نال إعجاب البعض، وأثار استياء البعض الآخر. أود أن أسمع عن هذه الاستجابات لأنه ليس الفيلم الذي نويت تحقيقه، وذلك لأسباب عديدة من بينها الممثلين. إنهم غالباً ما يغيّرون الفيلم.. إلى الأفضل أو إلى الأسوأ.

لقد قصدت أن أرسم لوحة لامرأة عادية، وكل ما حولها سيكون محض انعكاس. أردت أن أضعها في لقطة قريبة بينما المحيط لا يبدو واضحاً إلا حين يكون قريباً منها. أردت أن تكون اللوحة تفصيلية جداً، جميلة وصادقة جداً. لكن حين أشركت الممثلين، أحبوا الحبكة أكثر مما أحببتها، واعتقد أنهم أغروني وأبعدوني عن خطتي الأصلية. لا أستطيع أن أقرر ما إذا كانت النتيجة أفضل أو أسوأ، لكنها مختلفة.

بيبي أندرسون صديقة حميمة، دافئة، وهي ممثلة رائعة وموهوبة جداً. إنها متكيّفة تماماً مع الواقع. دائماً تحتاج إلى دوافع لما تفعله، وكل شيء -بالنسبة لها- مهم وذو شأن. لذا طلبت مني أن أوضح كل ما هو مبهم أو خارج البؤرة. أنا هنا لا أوجّه نقداً إليها، فأنا معجب بها وأحبها، لكنها غيّرت الفيلم. حين أعطي الممثل دوراً فإني آمل أن ينخرط في عملية الخلق بإضافة شيء لم أقصده، أن نتعاون. ما فعلته بيبي أندرسون أنها جعلت الفيلم يبدو مفهوماً

أكثر بالنسبة للمتفرج العادي، وقوياً أكثر. وقد كنت متفقاً مع كل التغييرات التي أجرتها» (Encountering Directors, Charles Thomas Samuels, 1972).

* في الكنيسة، هي تخبره أنها قادرة أن تعيش مع رجلين وتمارس حياة لائقة وحافلة بالمعنى. هي حيّة أكثر من أي شخص آخر. تعرف أن لديها من الدفء والموارد الإنسانية ما يكفي لجعل كلا الرجلين سعداء، ولخلق نمط جديد من الحياة. ثمة ثراء كامن بداخلها، وهو الذي جعلها تفهم ذلك الثراء (المصدر نفسه).

* الفيلم، في الواقع، عن امرأة أعرفها. الانتقال من الدفء إلى الوحدة التامة هو نموذجي لحياتها بأسرها (المصدر نفسه).

* «من المفترض أن يكون الفيلم عبارة عن قصة حب عادية ويومية. هو في الأساس بورتريه لامرأة. لا يتعامل مع امرأة عظيمة أو استثنائية أو فاتنة. هي مجرد امرأة عادية، ربة منزل، تنتمي إلى الطبقة الوسطى، تعيش في بلدة صغيرة مع زوجها الطبيب وأولادها، في بيئة محافظة، محمية جيداً، وضمن عالم معزول عن العالم الحقيقي بنكباته وتياراته واضطراباته. حالتهم المادية والمعنوية جيدة.. كل شيء تقريباً رائع وجميل، لكن الذي يهمني هنا هو تصوير المرأة في حالة معيّنة. كان عليّ أن أؤسس سلسلة من التفاصيل الفعالة، الملموسة والمحددة، والتي منها تنشأ القصة. من دون هذه الخلفية، يستحيل خلق القصة» (Continental Film Review, August 1971).

* أعتقد أن أسلوبها في الحياة يصبح عرضةً للنقد تلقائياً. وأظن أن على كل شخص أن يشاهد الفيلم بالطريقة التي يريدها. شخصياً، أجد ذلك غير مثير للاهتمام. مثل هذا النقد لا يتم التعبير عنه بمرارة أو بكراهية، لكنه النقد الذي ينشأ تلقائياً من المادة.

في نهاية الفيلم تحاول المرأة أن تجد المبررات التي تجعلها تبقى مع زوجها، وفي بيتها. تقول إن واجبها كزوجة يحتّم عليها أن تظل مع زوجها وأولادها، وغير ذلك من المبررات التي قد تكون صحيحة.. فيقول لها حبيبها: أنت تكذبين.. إنه يكررها ثلاث مرات. وهنا على المتفرج أن يختار الجانب الذي يريد أن ينحاز إليه.. هل هي تكذب أم تقول الحقيقة؟ هل إحساسها بالواجب هو الذي يقودها إلى إنكار الحياة المشحونة عاطفياً، الجسورة، الحياة الحيّة.. أم إنها تقرّر الرجوع إلى الحب الذي لم تنجح أبداً في تحقيقه؟ هل هي تكذب أم تقول الحقيقة؟ بالنسبة لي، هذا لا يغيّر شيئاً (المصدر نفسه).

* هذه المرأة تسعى وراء الجرح وتنشده بشغف، بعاطفة متّقدة.. إنها تغرس السكين في قلبها بيقين السائر وهو نائم، والرجل هو الذي يمسك السكين ويقودها إلى الداخل، إلى أعمق ما يمكن، ويديرها عدة مرات. السؤال هو ما إذا كان هذا كافياً بالنسبة لها؟ وهل تعود إلى بيئتها حاملة تجربة إنسانية عميقة؟

لا أريد أن أسخر من بيئتها، لأن هذا ليس ضرورياً، فبيئتها نفسها تستدعي السخرية من تلقاء نفسها، ومن السهل جداً إيجاد

مظاهر هجائية بشأن هذه البيئة. إنها البيئة التي أعرفها جيداً لأني نشأت فيها، وعشت فيها فترة طويلة حتى صرت متآلفاً معها (المصدر نفسه).

وعن اختياره لممثل أميركي (إليوت غولد) ليلعب دور العاشق، يقول بيرغمان (المصدر نفسه): «كان ينبغي أن يكون شخصاً من عالم غريب تماماً في اللون أو الطراز. في بادئ الأمر فكرت في زنجي، لكنني أردت شخصاً بلا جذور، أو بجذور مقطوعة. لذا فكرت في يهودي أعدم النازيون كل عائلته أثناء الحرب العالمية الثانية. هذا اليهودي ذهب إلى أميركا هارباً من أوروبا، ثم ذهب إلى إسرائيل التي تركها أيضاً.. إنه شخص بلا جذور تماماً.

عندما ترى ممثلاً لثلاث ساعات، أو ربما لدقيقة واحدة، أو عشر ثوانٍ، فإنك تعرف ما إذا ترغب في العمل معه. كذلك تعرف ما إذا هو ممثل حقيقي أم زائف. العمل ممتع مع كل الممثلين الحقيقيين. في أي بقعة من العالم تزورها، ستجد أن الممثلين يتشابهون، لديهم الرغبات والحاجات ذاتها. لهذا السبب، الممثل الجديد لا يشكّل أي مشكلة. مصادفةً، شاهدت فيلماً مثّل فيه إليوت غولد. وهو دور مختلف عن الدور الذي كتبته في (اللمسة). فجأة خطر لي أن استعين به، وهو أبدى استعداده للعمل معي. كان تعاوناً مثمراً».

صرخات وهمسات Cries and Whispers (1972)

عبر فيلمه «صرخات وهمسات»، يتأمل بيرغمان الحاجات العاطفية ضمن البيئة العائلية.

جو ثقيل من الكآبة، والتوتر أيضاً، نشعره مع افتتاحية الفيلم، الغنية، المدروسة، حيث السديم يطفو مع انبثاق الضوء الأول للنهار، في محيط منزل ريفي فخم، عبر الأشجار والعشب.

الأحداث تدور في هذا المنزل الذي تسكنه أجنس، وهي مريضة تحتضر. تعتني بها خادمتها. وتأتي شقيقتاها للاطمئنان عليها ومحاولة التخفيف من معاناتها. من خلال سلسلة من الفلاش باك ومشاهد الأحلام، تتكشّف طبيعة وجوهر العلاقات والحالات النفسية التي تتصل بالشخصيات الرئيسية الأربع، ويتم التحرّي عنها بتفصيل دقيق وموجع غالباً.

الأصوات الأولى التي نسمعها هي دقات حشد من الساعات، على نحو رتيب. الساعات التي من غاياتها السريّة: إخضاع الزمن واحتوائه، نجدها تعلن هنا، في صخب، حضور الزمن وهيمنته. وهي توحي بخواء المنزل أو القصر الريفي. وعقارب الساعة

تغيّر اتجاهها حتى تتوقف فجأة. عندئذ تصحو أجنس من نومها، مطلقة آهات وأنّات فظيعة من فرط ألم رهيب، ناجم عن سرطان في المبيض. بعد أن يهدأ الألم، تباشر في تدوين انطباعها في دفتر يومياتها: «إنه صباح الاثنين الباكر، وأنا أشعر بألم».

بيرغمان يصوّر الساعات في لقطات قريبة، حيث حضور الزمن هو الطاغي. وما يضاعف طغيانها: تلك اللقطات القريبة وأصوات دقاتها المجسّمة، المضخمة، مما يمنح هذا الحضور بُعداً استبدادياً. إنه الزمن الذي يمرّ ثقيلاً وبطيئاً، بينما المريضة تعاني من آلام فظيعة يصعب احتمالها، والأختان تنتظران موتها.

أجنس (هارييت أندرسون) في محور الفيلم عاطفياً وفيزيائياً. إنها مصابة بمرض عضال، لا شفاء منه. مرض السرطان المميت الذي يسبّب لها آلاماً فظيعة، ويجعلها تتلوى في سريرها من فرط الألم. تلازمها الخادمة أنّا (كاري سيلوان). هي على وشك الموت، فتأتي شقيقتاها كارين (إنجريد ثولين) وماريا (ليف أولمان) لمواساتها والتخفيف عنها، في أيامها الأخيرة، في المنزل الريفي الكبير والفخم، الذي لا يغادرنه إلا في أحوال نادرة. والفيلم يركّز بؤرته على هؤلاء النسوة.

من خلال الفلاش باك، نكتشف أبعاداً من حياة الشقيقات، والتي تشير إلى واقع أنهن ضحايا خداع الذات، ضحايا وهْم لجأن إليه بعد كل ما مررن به من خيبات وإخفاقات.

أجنس التي لم تتزوج أبداً، أمضت سنوات حياتها في تذكر الأم التي فارقت الحياة قبل عشرين عاماً، والتي أهملتها كلياً ولم تمنحها سوى نظرة واحدة، حزينة. إنها تتحدث طويلاً عنها، عن جمالها ونعومتها، عن فتورها وقسوتها. عن اللحظات الحميمة التي جمعت بينهما. وحين تلازم أجنس فراشها، لا ترافقها غير تشنجات مؤلمة وأصوات مرعبة لا تصدر إلا من شخص يحتضر ويلتمس أن يسمعه أحد. هي لا تشعر بالابتهاج والسعادة إلا حين تتنزه مع شقيقتيها: ماريا المتهورة، وكارين الفظة، التي تفتقر إلى الحساسية. بالأحرى، أجنس هنا تتوهم، أو تحب أن تعتقد، أن ثمة رابطاً عاطفياً قوياً ومحكماً يربط بينها وأختيها. لكن ما نكتشفه حقاً هو هشاشة هذا الارتباط. إن ما تبديه الشقيقتان تجاه أجنس من عطف وشفقة وحنان ما هي إلا مشاعر سطحية، عابرة، تفتقد درجة أعمق من الصدق. إن أكثر ما تتوق إليه أجنس الآن، هو ما لا يستطيع محيطها أو عالمها أن يوفّره لها: الحب.

في اليوم التالي، يأتي طبيب العائلة (إيرلاند جوزيفسون)، بعد أن يطمئن على المريضة، يقول لأختها كارين: «هي متعبة جداً. لا أظن أنها ستعيش طويلاً». نفهم أن هناك علاقة غرامية بين ماريا والطبيب.

نرى فلاش باك ماريا. تتذكر ما حدث قبل سنوات عندما زارهم الطبيب. تدعوه لتناول العشاء، والمبيت عندهم. في صباح

اليوم التالي، يعود زوجها. نكتشف أنه يعلم عن خيانة زوجته له. لكنه لا يجرؤ على مواجهتها لضعف شخصيته. بدلاً من ذلك، يدفعه اليأس والشعور بالإذلال إلى محاولة الانتحار بطعن صدره بخنجر، أمام بصرها. يطلب منها أن تساعده فيما يتألم ويبكي، غير أنها لا تفعل، ولا يحصل منها غير نظرة اشمئزاز واحتقار. ثم تنصرف عنه. ينتهي الفلاش.

ماريا، الأخت الصغرى، الكسولة والمتظاهرة بالخجل، هي المرأة العابثة، التي تستغل جمالها وأنوثتها في الإغواء، وتحاول أن تجذب الرجال إرضاءً لغرورها، والتي تشعر بحاجة ماسة إلى المحافظة على جاذبيتها. لكن الطبيب يكشف لها أنها لم تعد شابة، وأن ابتساماتها الماكرة لم تعد تخدع أحداً. لقد فقدت قدرتها على أن تفتن وتسحر.

ليلاً، أجنس تصيح متألمة، وتنادي أنّا التي تهرع إليها، وتأخذها في حضنها حتى تنام. ثم تخبر أختيها أن حالتها تسوء. بعد وقت، تزداد آلام وأوجاع أجنس. تستغيث، لكن لا يمكن فعل شيء لها. تطلق صرخات مرعبة. ثم تسكن فجأة. وبينما تواسيها أنّا، تنظر إليها أجنس، تبتسم لها، ثم تموت في هدوء.

كارين، الأخت الكبرى، الفاترة والمتجهمة، المتعجرفة والمستبدة، تبدو ظاهرياً زوجةً مخلصة وأماً حنونة، لكنها في الواقع تتجاهل عائلتها وتهملها (هي أم لخمسة أبناء لا نراهم). بل أنها

تحتقر زوجها الدبلوماسي. هي وزوجها يتناولان العشاء في صمت وفتور. والضغينة تبدو جليّة على وجهها.

تشعر بأنها مسجونة في قفص الزواج مع رجل تشمئز منه ويثير قرفها، إلى حد أنها تجرح موضعاً حساساً من جسمها بشظية من زجاج لكي تتجنب معاشرته، وتتملّص من أي اتصال جسماني معه، فيما هو جالس في غرفة النوم ينتظرها. وهي لا تكتفي بذلك، بل تلطخ وجهها بالدم أمامه، إمعاناً في احتقاره.

في الصباح التالي، ماريا تعرض على أختها كارين صداقتها، وضرورة أن تتواصلا وتتقاسما لحظات الفرح والحزن. كارين ترفض. تبكي. لكن في المساء تعتذر لها. ثم تقترح بيع البيت والأراضي المحيطة به، وأن تُصرف آنّا من الخدمة بعد أسابيع. الشقيقتان تختبران مشاعر مختلطة تتأرجح بين الانجذاب والنفور. ينتهي المشهد ببكائهما معاً.

المرأة الوحيدة، في المنزل، القادرة على منح الحب بلا مقابل، بلا منّة، بعيداً عن الأنانية والمصلحة الخاصة، وبإنكار للذات، هي آنّا، خادمة أجنس الوفية، الأم البديلة، المؤتمنة على أسرار العائلة، التي نذرت نفسها لخدمتها ورعايتها، والتي عانت من موت ابنتها، فوجّهت غرائزها الأمومية نحو أجنس. بالتالي هي تعامل المريضة كما لو أنها ابنتها المريضة التي فقدتها. آنّا أيضاً لديها حاجات عاطفية لا تجد لها إشباعاً، لكن هذا لا يفضي بها إلى إهمال المريضة، فلقد كرّست نفسها، بتواضع وحب، لخدمة المريضة في ورع وتقوى

بديهية وعميقة. بساطتها ناجمة من حقيقة أنها لا تطلب الكثير من العالم. حنانها الأمومي، الفطري، يتباين ويتعارض على نحو حاد مع موقف ماري وكارين تجاه أختهما. كلتاهما تراقبان صراع المريضة مع الموت في ألم شديد، لكن عاطفة الحب مفقودة. في لحظة الموت الرهيبة، المخيفة، آنّا تحتضن أجنس، وكأنها تحاول حمايتها بصدرها العاري، في إيماءة طبيعية تماماً. لذلك آنّا تظهر بوصفها الشخصية الوحيدة التي تمتلك استقامة فطرية.

نتنقل إلى حلم آنّا.. هو حلم سوريالي أكثر مما هو فلاش باك. آنّا تصحو على صياح طفلة. يبدو أنها ابنتها الميّتة. هي تتحرك عبر الرواق لترى كارين وماريا تتحدثان دون أن تصدرا صوتاً. تدخل غرفة أجنس فتجدها حيّة تذرف دموعاً. أجنس تنبعث من أجل أن تعانق شقيقتيها، لكن اشمئزازهما ورعبهما يفوقان حبهما لها. آنّا تبقى مع أجنس، تحتضنها وتواسيها. تتولى تقديم العون أو التعزية الجسدية التي تحتاجها. في لحظة الموت الموجعة، تأخذ آنّا جسد أجنس في حضنها، في مشهد آسر، يذكّرنا بلوحة «المنتحبة» لمايكل أنجلو، التي تمثّل العذراء وهي تحتضن جثمان المسيح وتنتحب.

بعد الجنازة، يسألون آنّا عن طلباتها، تقول لا أريد شيئاً. يتم الاستغناء عنها بعد أن خدمت الأسرة 12 عاماً، لأنها أصبحت «رافعة للكلفة أكثر مما ينبغي»، على حد تعبير كارين. ولقاء خدماتها، تُمنح مكافأة مالية مجزية.

أما العلاقة بين الأختين، بعد موت أجنس، فتتكشّف عن رابط هش، وتتضح أنها علاقة قائمة على البغض والغيرة والكذب. عندما يخلو المنزل، آنّا تأخذ يوميات أجنس. تقرأ مقطعاً تسرد فيه أجنس، قبل أن يتفشى فيها المرض، كيف قضت مع أختيها، ومع آنّا، لحظات من السعادة في نهار خريفي جميل. ينتهي الفيلم بالشقيقات الثلاث، مع الخادمة، يتنزهن خارج المنزل،



تصوير قوي للسلوك الإنساني إزاء الموت، المتموضع على التخوم بين الواقع والكابوس، السكون والذعر. والفيلم يوثّق في تفاصيل دقيقة معبرّة تأثير الموت على الشخصيات الأخرى.

وكما يحدث غالباً في أعمال بيرغمان، الموقع، البيت هنا، يمارس دوراً مؤثراً في بناء الفيلم. وهو يوحي بالعالم الداخلي الذي يحتجز بداخله ذواتاً معزولة، مركّبة، وفي غاية التعقيد. وقد قام بيرغمان بدهن الجدران الداخلية للبيت، والأرضية والسقف، باللون الأحمر وتدرجاته المتنوعة. الأحمر في كل مكان. ربما لأنه لون الدم، العاطفة، الروح. بينما يعلق بيرغمان على هذا قائلاً (Sight & Sound, Spring 1972): «كل الأجزاء الداخلية هي حمراء، بتدرجات متعددة للون الأحمر. لا تسألوني لم فعلت ذلك، لأنني لا أعرف. لقد فكرت ملياً في السبب ووجدت أن كل تفسير يبدو أكثر هزلية من الآخر. ربما كل شيء نابع من الداخل، وأنني منذ الطفولة تخيلت باطن الروح

كغشاء رطب، نديّ، ملوّن بدرجات متفاوتة من الأحمر». هنا توظيف بارع للألوان، التي لها دلالة مجازية محددة، ومستخدمة طوال الفيلم لدعم السرد. الألوان، والصور التي تشكّلها، لها أهمية قصوى.

اللون الأحمر والأسود والأبيض يهيمن على معظم المشاهد. اللون يلعب دوراً أساسياً ومكملاً. إنه يضفي على الفيلم كثافةً وحدّة. والكاميرا تلاحق الشخصيات في مساحات ضيقة ومحدودة. الانتقالات من مشهد إلى آخر، أو من شخصية إلى أخرى، تحدث من خلال التضاؤل التدريجي fade المتميّز باللون الأحمر، وليس الأسود، كما هو معتاد. اللون الأحمر طاغ، سائد. يوحي بالدم، الفناء، الألم. إنه لون مهيمن على أغلب المشاهد الداخلية في المنزل الكبير.

التصوير، تحت إدارة العظيم سفين نيكفست، ساحر وفاتن. وعن تصويره لهذا الفيلم، فاز بجائزة الأوسكار. بالإضاءة اجترح الثنائي (بيرغمان - نيكفست) الأعاجيب في أفلامهما السابقة، لكن التعاون بينهما، في هذا الفيلم، هو الإنجاز الأعظم.

بعض المشاهد، في التكوين والألوان والإضاءة، تبدو أشبه بلوحات كلاسيكية، تشعّ جمالاً وتناسقاً.

الفيلم لا يعتمد السرد الخطي، المتدفق، الترابطي، بل على المشاهد الوجيزة، الأحلام، التداعيات، التخيلات. هنا تتمازج عناصر من الواقعي والفنتازي والغرائبي والسحري والمرعب ضمن رؤية بيرغمانية.

وعبر الفلاش باك الذاتي، من وجهة نظر الشخصيات النسائية الأربع، يكون بوسع المتفرج أن يستوعب أكثر مشاعر ودوافع الشخصية. هذه الارتجاعات لها خاصية حلمية، وأحياناً يستحيل تحديد ما إذا كانت مضامينها تصويراً صادقاً وأميناً للواقع، أم أنها مجرد وهْم يعبرّ عن أحلام وتخيلات الشخصية. والفيلم لا يستجوب مدى صحة هذه الأجزاء.

في حديث الناقدة الشهيرة بولين كايل عن «صرخات وهمسات» تقول (The New Yorker, Dec. 2017): «الفيلم يتكشّف بطريقة شبيهة بما يحدث في الحلم. تركيز بؤرة الكاميرا على الأيدي التي تبحث وتتلمّس، والوجوه القريبة التي تملأ الشاشة، والإيقاع البطيء لحركات النساء، له تأثير تنويمي شبيه بتأثير الحلم.

الأيدي، طوال الفيلم، في حركة دائمة، حركة راقصة. تتلمّس، تتحسس، تلاطف، تعين، تتشابك. تمتد لتلامس الوجوه، لتتحسس البشرة والجلد والعظم. لتتصل، لتتحد. كما لو باللمس يمكن قراءة النفس، المشاعر، الأفعال. كما لو أن اللمس يتحول إلى أحد طقوس البحث عن الروح. وحدها الأخت كارين تمقت اللمس، تكره الاتصال. تخشى اقتراب الآخرين منها».

في هذا الفيلم الرائع، الذي يُعد تحفةً فنية، يجد المرء جميع مواضيع بيرغمان الرئيسية أو هواجسه المألوفة: انعدام الاتصال، التحفظ في العلاقات، العلاقات الزوجية المتوترة والقائمة على

سلسلة من الأكاذيب، الآلام التي يسببها الموت، الإيمان والشك، الزمن الذي يمرّ سريعاً.

عند عرض الفيلم في مهرجان كان، شهد ترحيباً حاراً وحفاوة بالغة من قِبل النقاد والسينمائيين والجمهور. وقد حاز الفيلم على العديد من الجوائز من بينها جوائز نقاد نيويورك لأفضل فيلم ومخرج وسيناريو وممثلة (ليف أولمان)، كما رُشح لخمس جوائز أوسكار.

مشاهد من الحياة الزوجية Scenes from a Marriage (1973)

العمل، في الأصل، كان عبارة عن ست حلقات تلفزيونية، مدة كل حلقة 50 دقيقة، من إنتاج التلفزيون السويدي. وقد حقّق نجاحاً ساحقاً. وعندما حوله بيرغمان إلى فيلم سينمائي، قام بتكثيفه واختزاله إلى حوالي 168 دقيقة، لكي يتناسب مع العرض الجماهيري.

الفيلم أحرز نجاحاً كبيراً عند الجمهور الذي رأى فيه وثيقة اجتماعية غير آنية تهمّ كل أسرة، إذ لا تخلو الحياة الزوجية، في أي مكان وزمان، من المشكلات المماثلة، والتحولات العميقة في المشاعر والحاجيات والرغبات. كما يكشف الفيلم تأثير مرور الزمن على العلاقات الحميمة، عائلياً وعاطفياً وجنسياً، كما على الجسد أو المظهر البشري.

في ستة مشاهد تمتد عبر فترة زمنية تستغرق عشر سنوات، نتابع مسار العلاقة بين يوهان (إيرلاند جوزيفسون) أستاذ في علم النفس، وزوجته المحامية المتخصصة في قضايا الطلاق، ماريان (ليف أولمان) اللذين يعيشان حياة ميسورة ومريحة مع ابنتين. التناغم الظاهري يشفّ تدريجياً عن تناقضات ومشكلات

وأزمات حادة، عاطفية وجنسية واجتماعية، تفضي بهما إلى المواجهة العنيفة والانفصال. في النهاية. على الرغم من المخاوف والشكوك والتشوّش، يكتشفان -بعد أن ارتبط كل منهما في علاقة زوجية مستقلة- أن عاطفة الحب بينهما لم تمت رغم أنهما غير قادرين على العيش معاً.

الحياة الزوجية هنا مصورة على نحو مركّب، دقيق، متنوّع، ومتعدّد الأبعاد.

في المشهد الأول، تحت عنوان «براءة وذعر»، مجلة نسائية تجري مقابلة مع الزوجين، باعتبارهما يعيشان حياة زوجية سعيدة ومثالية وناجحة منذ عشر سنوات. إننا نتعرّف على الزوجين من خلال المقابلة، لكنه مجرد مظهر خادع، فما يقولانه لا يعكس حقيقة المشاعر، وهذا ما سنكتشفه فيما بعد. وإن كانت هناك، أثناء المقابلة، إشارات إلى شيء غير مطمئن، مثل مقاطعة الزوج المستمرة للكثير مما تريد الزوجة قوله.

الزوج، في الواقع، يبدو متغطرساً، متعجرفاً، مزهواً بنفسه. بينما الزوجة تبدو متواضعة، غير واثقة من نفسها. إنها تمثّل الأنثى السلبية، بهويّة مغيّبة، لا تعرف من تكون ولا ما هي قادرة ومؤهلة لفعله.

مع ذلك، هما يحاولان التظاهر بالانسجام وأن الأمور حسنة، سواء أثناء المقابلة، أو في حضور صديقيهما بيتر وكاتارينا (بيبي

أندرسون)، الزوجين اللذين لا يخفيان حالة التوتر بينهما، ويتشاجران بعنف لفظي، ولا يكفّان عن إذلال بعضهما بعضاً، ويبدو أن انفصالهما محتوم ووشيك. بعد العشاء. ماريان تخبر زوجها أنها حبلى. رد فعله يكون عدائياً إلى حد يجعلها تعده بإجراء عملية إجهاض.

في المشهد الثاني، الذي يحمل عنوان «فن الكنس تحت البساط»، يبدأ الزوجان في إدراك المخاطر المتضمنة في تمسكهما بالأعراف والمظاهر. وعلى نحو متردّد، يقرّان بأن ثمة مشاكل بينهما على صعيد العلاقة الجنسية، لكنهما لم يفعلا شيئاً لحلّها. من جهة أخرى، تحاول الزوجة أن تتمرد على أمها التي تحاول التحكّم في حياتها.

في المشهد الثالث «بولا»، يعترف الزوج بأنه واقع في غرام امرأة أخرى تدعى بولا، وأنه ينوي الرحيل معها. الزوجة، المصدومة والشاعرة بالإذلال، تتوسّل إليه لكي يبقى. على الرغم من إحساسه بالذنب، إلا أنه يرحل.

في المشهد الرابع «وداعاً للدموع»، يعود يوهان، بعد غياب عام واحد، ليزور ماريان، ونعرف منه أن علاقته ببولا أضحت سيئة. ماريان، المرتبطة بعلاقة مع رجل آخر، ما تزال تشعر بعاطفة حب تجاهه، وترغب في أن تعود الأمور كما كانت.

في المشهد الخامس «الأميّون»، يلتقي يوهان وماريان للتوقيع على أوراق الطلاق. هي تقرّ بأنها لم تعد تحب يوهان، مع ذلك تغويه جنسياً. بعد ممارسة الحب، ينفّسان عن غضبهما وسخطهما.

هو يعترف بأنه كان يكرهها بشدّة أثناء علاقتهما الزوجية، لكنه لا يريد الطلاق. بعد شجار عنيف، يوقّعان الأوراق في هدوء.

في المشهد السادس، الختامي، بعنوان «في منتصف الليل، في بيت مظلم، في مكان ما في العالم»، يوهان المتزوج يلتقي ماريان المتزوجة، في كوخ صديق، لقضاء عطلة الأسبوع هناك. هو صار أكثر تواضعاً، وهي تبدو قوية الشخصية. إنهما الآن أكثر نضوجاً. على الرغم من كل المخاوف والشكوك والتشوّش، إلا أنهما يتحدثان بصدق وصراحة، ويكتشف كل منهما أنه يحب الآخر.

يقول بيرغمان: «قد يبدو الزوجان أحياناً لا منطقيين، صبيانيين، قلقين. وفي أحيان أخرى، قد يبدوان راشدين، إلى حد ما، يتفوهان بحماقات لا تحصى، وبكلمات معقولة في بعض الأوقات. إنهما كائنان مضطربان، مرحان، أنانيان، غبيان، لطيفان، عاقلان، مترفّعان، محبان، حنونان، عاطفيان، أنيسان، لا يمكن احتمالهما».

الثيمات والموضوعات والحالات التي تناولها بيرغمان في أفلامه السابقة لها حضور مهيمن هنا أيضاً. وهو كعادته يسبر ويتحرى ما يكمن وراء الأقنعة، والأسطح بحدّة وكثافة وعمق. إضافةً إلى كثافة المواجهات السيكولوجية، التفجّر المفاجئ للعنف والغضب، تقلبات المشاعر العاطفية، تحوّل ديناميكية السلطة.

للفيلم ديناميكية عاطفية هائلة، وهو يتحرّك في اتجاه جديد ومختلف. إنه يصل إلى أعماق جديدة من الواقعية النفسية. حين نتأمل

عالم بيرغمان نكتشف أنه لم يركز في أفلامه على دراسة العلاقات الزوجية تركيزاً كلياً، بل كانت معالجته لمثل هذه العلاقات تأتي ضمن مواضيع أخرى، أي كانت جزءاً من مسائل أخرى، وعندما تناول هذه العلاقات فإنه لم يفصلها عن التأثيرات الخارجية، بينما نجد هنا، في هذا الفيلم، تركيزاً مكثفاً وشاملاً لمشاعر زوجين ومشاكلهما وانفصالهما، والسبب في ذلك هو وجود التأثيرات الخارجية أو الظروف المادية التي تعمّق الأزمة بين الزوجين، والانفصال يأتي من الداخل، من البذور التي غرست في أعماقهما، في حياتهما الشخصية.

ما يُرى كنموذج للزواج المثالي، السعيد والمتكامل، الخالي من الهموم والمشاكل، يتضح مع الوقت أنه مظهر خارجي زائف ومضلل، وأن في العمق يكمن التصدّع والتفسّخ الذي يشق طريقه إلى السطح كي يعلن هشاشة العلاقة وفشلها، وانهيارها المحتوم.

تشير الناقدة مارشا كيندر (Film Quarterly، شتاء 1975) إلى أن هذا الفيلم ينتمي إلى نوعية جديدة من أفلام الواقعية النفسية، والتي تمتد ساعات طويلة، خلالها يتم سبر العلاقات الحديثة، المركّبة والمعقّدة، مركّزة بؤرتها على المواجهات الحادة بين عدد قليل من الأفراد.

الفيلم بسيط ومباشر في أسلوبه وتقنيته، يعتمد على الحوار الواقعي العميق والنافذ والحميمي، والذي من خلاله يتكشف

أعمق تحليل وتشريح للعلاقة الزوجية في تاريخ السينما. إضافةً إلى قيامه بتشريح مفصّل لما يتصل بالعلاقة من شك ويأس، وارتباك وتشوّش ووحدة.

الأداء صادق ومقنع إلى أبعد حد. الأحداث محصورة معظمها في مواقع داخلية محدودة وبسيطة واعتيادية، لا رمزية لها ولا مشهدية، سواء في الغرف أو المكاتب أو الأكواخ. وكما في كل أفلامه، يعتمد بيرغمان بقوة وكثافة على اللقطات القريبة للوجه، لسبر وتحرّي مشاعر شخصياته. الكاميرا في الغالب تكون عادةً ساكنة، لكن حين تتحرك، يكون تأثيرها هائلاً، خصوصاً في المواجهات العنيفة بين الزوجين.

حاز الفيلم على جائزة جولدن غلوب كأفضل فيلم أجنبي.

الفلوت السحري The Magic Flute (1974)

ألّف موزارت عمله الأوبرالي «الفلوت السحري» قبل شهور قليلة من وفاته في 1791.

في كتابه «صور» يذكر بيرغمان كيف أنه وقع في غرام أوبرا موزارت «الفلوت السحري» منذ أن كان في الثانية عشرة من عمره. وكيف أنها أصبحت رفيقته طوال حياته.

يقول بيرغمان: «يحتاج المرء إلى جسر طويل لكي يتمكن من تحقيق (الفلوت السحري). لقد احتجت إلى عشرين سنة قبل أن أتعلّم كيف أدنو من هذا العمل، وكيف أعود ببطء إلى أصوله.. إلى النقطة التي بدأ معها تاريخ هذه الأوبرا بالنسبة إلى موزارت».

تحديات تحقيق عمل أوبرالي بصرياً هي تقريباً غير قابلة للتذليل. ثمة صعوبات كثيرة تتصل بالأداء والغناء والتصوير. غير أن بيرغمان نجح في تقديم عمل مبهر وممتع، محافظاً، أو بالأحرى مؤكداً على، اصطناعية الأوبرا من جهة، وموظفاً مرونة الفيلم في تنويع ما نراه، من جهة أخرى.

يقول بيرغمان: «لم أغيرّ شيئا من النص الأصلي الذي كتبه

إيمانويل شيكانيدر وألّف موسيقاه موزارت. وتساءلت كيف لي أن أعطي بعداً بصرياً للعرض الأصلي، وكيف التقط ذلك المزيج من العفوية والنعومة الفائقة».

بيرغمان يعيد خلق المسرح السويدي، الخاص بالقرن 17، واضعاً في الصالة جمهوراً معاصراً يتفرج باهتمام شديد على أوبرا موزارت. بينما الكاميرا تعرض علينا أحداث الأوبرا، وما يحدث في الكواليس أثناء العرض. الديكورات والخلفيات تماثل العروض المسرحية. في الوقت نفسه، هو يصوّر المغنين الممثلين في لقطات قريبة.. أي أننا نقدّر وسط الأوبرا، المعروض على الخشبة، ونستمتع بالإمكانيات الدرامية للفيلم.

إنه يجعل فتاة صغيرة (تؤدي دورها ابنة بيرغمان) ممثلة للجمهور، حيث يتنقّل بين أحداث العمل والصغيرة التي تتفرج باهتمام شديد. والكاميرا تعود إليها بين الحين والحين لترصد استجاباتها فيما تتابع في انتباه وتركيز. إن بيرغمان يذكّرنا باستمرار بأننا نشاهد عرضاً مسرحياً، سواء بتصوير الجمهور، أو بعرض ما يحدث لقطع الديكور من تغيير طوال العرض.

في الواقع، الفيلم ليس ترجمة بصرية (سينمائية) لأوبرا موزارت. بيرغمان هنا يدمج التقنيات السينمائية والمسرحية لخلق تجربة مغايرة. لقد تعامل مع الأوبرا ببساطة شديدة. أراد أن يروي القصة بوضوح وسرعة.

يقول بيرغمان (Continental Film Review, march 1978): «مرةً أخرى أعود إلى الموسيقى، متأملاً الفواصل الموسيقية، التي فيها يسأل الأمير الشاب، في الظلام، ما إذا بامينا لا تزال حية، والتي فيها يخبرنا موزارت -أو ينقل لنا- شيئا عن الواقع الروحاني. وأعتقد أن هذا الواقع المشع والغني -وأستطيع أن أقول، هذا التواصل- الذي هو جوهري بالنسبة لي، سيكون كذلك بالنسبة إلى آلاف الأشخاص من أجيال عديدة».

حبكة العمل: يحكي عن الأمير تامينو الذي يطارده تنين في الغابة. يصاب بالإغماء لحظة ظهور الساحرات الثلاث وقتلهن التنين. يتضح أن ملكة الليل هي التي أرسلت الساحرات للعثور على الأمير الشاب الوسيم لإنقاذ ابنتها. يقدمن للشاب صورة ابنة الملكة، بامينا، التي اختطفها الساحر، طالبات منه أن ينقذها. تامينو وصديقه باباجينو يسافران ومعهما الفلوت السحري، وبعض الأجراس. عندما يجد الأميرة، فوراً يقع في غرامها، ويكتشف أن الساحر ليس شريراً بل حاكماً خيرّاً وكريماً.

يتضح أن أم بامينا، ملكة الليل، خططت ليقع تامينو في غرام الأميرة من النظرة الأولى، بإعطائه تميمة أو تعويذة سحرية والتي تحتوي على صورة متحركة.

الملكة لديها مآربها الخاصة، للفوز بعودة ابنتها قبل أن تدمر عالم من يحتجز بامينا، والذي يتضح أنه زوج الملكة ووالد بامينا. الملكة

تهب الأمير تامينو فلوتاً سحرياً لحمايته من زوجها. بعد اجتيازه العديد من الاختبارات، يتزوج الحبيبان.

يقول مايكل بيرد (كينما، ربيع 1996): «عبر فيلم (الفلوت السحري) يتناول بيرغمان رمزية ثنائية الظلام والنور، التنافر والتناغم، والتي هي في مركز الرحلات التي يقوم بها تامينو. النقاء والالتزام بمثال الحب بين تامينو وبامينا يأخذهما عبر المحن إلى حيث المواجهة مع القوى الشيطانية في العالم السفلي، حيث الظلام والموت والشياطين».

وجهاً لوجه Face to Face (1976)

أثناء غياب زوجها، للمشاركة في مؤتمر، وغياب ابنتها في المخيّم. بينما منزلهما الجديد قيد البناء، تضطر جيني (ليف أولمان)، الطبيبة الاختصاصية في الاضطرابات النفسية، إلى الإقامة في بيت جدّيها، اللذين ربياها بعد وفاة أبويها، لكن أحياناً تجدهما فاترين، عديميّ الشعور.

كل شيء، يتعلّق بحياتها، يبدو مشرقاً وناجحاً ومثالياً. وفي حفلة تقيمها مغنية أوبرا عجوز، تلتقي جيني كاتباً لطيفاً ومهذّباً (إيرلاند جوزيفسون)، وتتفاعل إيجابياً مع مغازلته لها.

لكن في وحدتها، تصبح تدريجياً محاصرة بالكوابيس والرؤى الكابوسية، السوريالية، التي تتعرّض لها.. ليس فقط في ساعات النوم، بل حتى في اليقظة. إنها تتعامل مع مشاعر مهمَلة أو مكبوحة.

ذات مرّة، تهرب فتاة مريضة، فتلاحقها حتى تدخل بيتها الخالي، هناك تتعرض لهجوم شخصين شريرَيْن يحاولان اغتصابها، لكنهما يخفقان، وتتمكّن هي من الإفلات منهما.

فيما بعد، نجدها تفقد سيطرتها وتحكّمها في واقعها اليومي،

وحياتها الاعتيادية، وتبدأ في الانزلاق والانحدار نحو الجنون بعد أن تتكشّف أسرار في حياتها ظلت مخبوءة ومخفية بحرص وعناية.

لقد مرّت جيني بأزمات عاطفية ونفسية - الإحساس بفقدان الهوية الذاتية، انهيار الحياة الزوجية بسبب القصور الذاتي، تقدّم العمر، غياب الحب - تؤدي بها إلى القيام بمحاولة انتحار فاشلة، رغم أنها، بحكم عملها، مؤهلة جيداً لمواجهة مآزقها الخاصة. المشكلة أنها عقيمة عاطفياً، غير قادرة على العطاء والتفاعل، بعد أن مرّت بتجربة عنيفة وقاسية. ولكي تتخطى مآزقها، يتعينّ عليها أن تقوم برحلة، محفوفة بالأحلام والكوابيس والذكريات، لاكتشاف ذاتها أولاً، ولكي تطرد أشباح الموتى الذين سكنوا لاوعيها منذ الصغر، ولكي تتخلّص من الضغوطات التي تثقل وجودها.

بيرغمان بنى جيني كشخصية ذات تعقيد يتعذّر فهمه ولا يسبر غوره. هي تحاول، لكنها تفشل في نهاية المطاف، في التوفيق بين قلقها وحساسيتها ومحيط عملها. أسفل مظهرها الهادئ، الرزين، تسكن شياطين مضطربة. إنها تنحدر ببطء نحو الكآبة والفوبيا (الخوف المَرضي) بعد زواج متفسخ وتعرّضها للاغتصاب فيما كانت تحاول إنقاذ مريضة.

«وجهاً لوجه» في الأصل عمل تلفزيوني من أربعة أجزاء، عُرض في أبريل 1976 قبل عرضه كفيلم في مهرجان كان. وقد رشح للأوسكار كأفضل مخرج وأفضل ممثلة.

يقول بيرغمان، في رسالة وجهها إلى العاملين في الفيلم، (Continental Film Review, Dec. 1976): «نحن على وشك الشروع في تحقيق فيلم يتناول، بطريقة معيّنة، محاولة انتحار. في الواقع، هو يعالج (كدت أن أقول: كالمعتاد) قضايا الحياة والحب والموت. لا شيء أكثر أهمية من هذه العناصر الثلاثة التي تشغلنا دائماً، نفكر فيها ونهتم بها من أجل أن نكون سعداء.

لو سألني شخص عن سبب كتابتي هذا الفيلم لما استطعت أن أقدّم له إجابة صادقة ودقيقة. لقد عشت فترة من الزمن فريسة ألم لا أعرف ظاهرياً سببه. إنه أشبه بألم في الأسنان فيها الطبيب عاجز عن اكتشاف السبب.. ليس في السن فقط، بل الجسد كله. بعد تشخيص مشاعري والتوصل إلى استنتاجات عديدة، جميعها غير مقنعة، قررت أن أحرّر نفسي عن طريق البحث الدقيق في مشكلات شخصية أخرى تتألم. ربما هذا ساعدني في فهم ألمي على نحو أفضل. لقد اكتشفت تماثلات بين حالتينا، رغم أن حالتها أكثر قتامة ووجعاً وتعاسة، بالتالي أكثر وضوحاً من حالتي.

هكذا بدأت الشخصية الرئيسية في فيلمنا تتشكّل: امرأة ماهرة في مهنتها، قوية، منظمة، متوازنة، ذات كفاءة عالية. موفقة في زواجها من زميل مهنة موهوب وناجح أيضاً. الحياة وهبتها كل النعم ولم تبخل عليها بشيء.

ما حاولت أن أصوّره هو انحدارها الموجع نحو الحزن والكآبة،

وعودتها إلى الحياة. أردت أيضاً أن أعرض -بالمعلومات المتوفرة لديّ- أسباب الكارثة وما سيكون عليه مصيرها ومستقبلها.

لقد استفدت كثيراً من هذا البحث. عذابي الذي كان حتى ذلك الحين منتشراً، انتحل هوية محددة، وفقد نكهة الغموض. محاولاتنا سوف لن تكون عبثية وغير مجدية إذا استطاع الآخرون إحراز الفائدة ذاتها: إدراك وتحديد آلامهم الخاصة.

لقد حاولت أن ألخّص الفيلم، لكن كل جزئية من الفيلم تحمل أهمية ما. وقد تعلمت كيف أتجنب التدخل في أفعال وأحاديث شخصياتي أو التلاعب بها. من خلال البروفات سوف نتمكن من اكتشاف أي خلل أو تكرار أو موطن ضعف.

الفيلم منقسم إلى جزئين، وكل جزء إلى فصلين. الأول ملتبس ومراوغ وغامض على نحو مقصود. الأحلام هي أكثر واقعية من الواقع. في هذا السياق أريد أن أقول بأنني صرت ارتاب في الأحلام والتجليات والرؤى، سواء في الأدب أو السينما أو المسرح. لقد تم استخدامها بإفراط والكثير من القصص تبدو ملفقة ومصطنعة. وإذا كنت ألجأ، على الرغم من تحفظي، إلى سرد سلسلة من الأحلام التي هي ليست ذاتية، فذلك لأنني أفضّل أن اعتبر هذه الأحلام امتداداً للواقع. إنها تثير وتحرّض سلسلة من الأحداث الواقعية التي ترتطم بالشخصية الرئيسية في لحظة عصيبة من حياتها. وفي هذه اللحظة بالذات يحدث شيء غريب وملفت للنظر.

جيني، الطبيبة النفسانية، لم تأخذ بجديّة نظرية (امتداد الواقع). وعلى الرغم من المعرفة الواسعة التي تمتلكها في حقلها، إلا أنها تبدو -جوهريا- أميّة فكرياً. لقد كانت مقتنعة دوماً وبثبات بأن الطاولة هي طاولة، وأن الكائن البشري هو كائن بشري. هذا الاعتقاد تحديداً، إضافة إلى عوامل أخرى، هي التي أجبرتها بعنف على تعديل آرائها عندما تدرك، في لمحة، ما يعنيه تكتل كل الكائنات البشرية في العالم.

بأمانة، أنا لا أعرف ما إذا سوف تكون قادرة على مقاومة ما لمحته. في هذه الحالة سيبقى هناك خيار واحد بائس: أن تكون قانعة بذاتها، بماهيتها المركّبة من مزيج خانق ومعوق وغير قابل للتغيير من القيم المزروعة سلفاً في ذاتها. لكن إذا أقرّت وقبلت بالفهم الذي توصلت إليه، فسوف تدع نفسها -يقودها في ذلك حدسها- تقترب أكثر فأكثر من بؤرة عالمها الخاص، في رحلة اكتشافات سوف تجعلها أكثر انفتاحاً على الآخرين بشكل لا متناهٍ.

يوجد هناك خيار مكمّل آخر. المطلق أو اللامتناهي قد يصبح صعب الاحتمال. الآلية قد تتصدّع تحت صعوبات وضغوطات الرحلة. الحدس المكثّف والضجر الناجم قد يرهق كاهلها. متروكة مع هذه المدارك الحسيّة، هي تقرر عندئذ أن تصل إلى الضوء. اليقين المعاد توكيده، والذي بلغ كل شيء ذات مرّة، يصبح هادئاً وساكناً مرّة أخرى».

ويقول بيرغمان (في كتابه: The Magic Lantern): «من المفترض لهذا الفيلم أن يكون فيلماً عن الأحلام والواقع. على الأحلام أن تصبح واقعاً مادياً ملموساً. والواقع سوف يتفكك ويصير حلماً. أحياناً أنجح في الانتقال بلا عائق بين الحلم والواقع، كما في: التوت البري، برسونا، صرخات وهمسات. هذه المرّة بدا الأمر أكثر صعوبة. نواياي كانت تتطلب إلهاماً، لكنه خذلني. لقطات الحلم أصبحت تركيبية، مصطنعة. الواقع أصبح ضبابياً. ثمة مشاهد صلبة قليلة هنا وهناك. وليف أولمان ناضلت مثل اللبوءة. عادةً هي قادرة بقوتها وموهبتها على جعل الفيلم يتماسك، لكن حتى هي لم تستطع إنقاذ الذروة، الصرخة البدائية».

بيضة الأفعى The Serpent's Egg (1977)

صوّر بيرغمان هذا الفيلم وهو في منفاه الاختياري في ميونيخ بألمانيا، وهو أول فيلم أنجزه خارج السويد، وبتمويل أميركي. الفيلم ناطق باللغة الإنجليزية. ولم يحقّق نجاحاً على الصعيدين التجاري والنقدي. وثمة إشكالية هنا في استخدام اللغة الإنجليزية. في فيلم «الصمت» كان ديفيد الأميركي يتحدث بلغته مع الآخرين، في حين تتحدث الشخصيات السويدية باللغة السويدية، بالتالي بدا الاستخدام طبيعياً. أما في «بيضة الأفعى» فكل الشخصيات تتحدث الإنجليزية على نحو غير مقنع. في افتتاحية سيناريو الفيلم، نجد هذا التضمين من جورج بوشنر، والذي ورد في مسرحيته فويزيك: «الإنسان هاوية، وعندما أطلّ فيها، أشعر بدُوار».

على مستوى السطح، هو إعادة خلق لمرحلة صعود النازية في ألمانيا سنة 1923 مع تفسّخ جمهورية فايمار. برلين هنا مدينة تنتشر فيها الملاهي الليلية والبطالة والعداء لليهود والاستعراضات النازية والعنف العام. بيرغمان لا يقدم تحليلاً سياسياً أو تاريخياً، بل يهتم أكثر بالعلاقات بين أفراد تعذّبهم أزماتهم وهمومهم النفسية والروحية. إن اهتمامه ينصب على إظهار كيفية مواجهة الفرد لحالة

الذعر أكثر من التطرق إلى طبيعة الخيارات السياسية أو الصراعات الطبقية. البطل اللامنتمي يعيش كابوساً لا ينتهي في الزنازن، وفي متاهات المدينة. الإحساس بالعجز عام وغامر. الطبيعة البشرية أصبحت فاسدة ومسمومة. هكذا نشاهد، بالحركة البطيئة، الحشود بوجوه منهَكة وهي تسير وكأنها تشق طريقها عبرْ رمال متحركة. ليست هناك إمكانية للتغيير. الطبيعة الإنسانية نفسها أصبحت فاسدة وشيطانية. بينما المجتمع ينحدر نحو التفسّخ والانحلال.

الواقع مشحون بالعنف. عصابات الشوارع تبحث عن اليهود للاعتداء عليهم. الإحساس بالخوف هو السائد. يعترف مفتش الشرطة قائلاً: «كل شخص خائف، وأنا أيضاً. لا أستطيع أن أنام بسبب الخوف».

يقول بيرغمان: «هنا، في ميونيخ، يدهشني مناخ هذه المدينة. يسحرني ذلك المزيج من السعادة والخوف. كل شيء فيها يبدو مثالياً، لكن تحت السطح ينتشر الرعب، وتحت النعومة ينمو العنف. صحيح أنه ليست هناك مثالية في الفيلم (لكن ربما، كما في ميونيخ، لم يعد هناك سوى الحنين إلى الماضي) وصحيح أن الفيلم لا علاقة له بما حدث في العام 1923 ولا ببرلين ولا بتجربة شبابي في ألمانيا.. غير أن بيضة الأفعى موجودة هنا.. في الحاضر».

الأحداث تدور في 1923، أثناء العصيان المسلح العسكري في ألمانيا، الذي قاده الحزب النازي، قبل أن يتولى السلطة في 1933.

أبِل (ديفيد كاراداين)، لاعب سيرك أميركي يهودي، يبحث عن عمل، وعن أخيه ماكس. يكتشف موت أخيه انتحاراً، لأنه شعر بحتمية صعود الفاشية وهيمنتها. وهذا الأخ (ماكس) كان يعمل في عيادة البروفيسور فيرغروس، الذي يجري تجارب مرعبة على البشر، استناداً إلى واقع أن السلوك العنيف نابع من الطبيعة البشرية، رغم أن النزوع إلى العنف رهن بشروط العيش في البيئة الاجتماعية.

يخبر زوجة أخيه السابقة مانويلا (ليف أولمان) عن الحادث. الآن، هو الغارق في الكحول، ومانويلا، مغنية الملهى الليلي، يشعران أنهما، على نحو متزايد، غير مرحّب بهما في المدينة المهدّدة والمتوعدة، كما يشعران أنهما تحت مراقبة الشرطة، إضافة إلى العالم ذي النوايا الشيطانية.

إنهما يحاولان تحاشي الألمان المتعصبين، الذين يعتدون على اليهود. ومع مرور الوقت، يحدث انجذاب عاطفي بين الاثنين.

يتم استجواب أبل للاشتباه في ارتكابه قتل أخيه. انفعاله أثناء التحقيق يفضي إلى تعرّضه لمضايقات الشرطة، وإلى ضرب مبرّح. بالنتيجة، تزداد عنده المخاوف والشكوك، والشعور بعدم الأمان.

البرفيسور، كشخص، يبدي التعاطف والمودة، لكنه كعالِم، يهتم قبل أي شيء آخر بالمعرفة العلمية، ولأجل بلوغ المعرفة لا يتردد في استغلال البشر والتضحية بهم إذا اقتضت الضرورة العلمية.

مفتش الشرطة رجل صادق أمين. وهو مليء بالشكوك والانتقاد للعصيان الذي قاده هتلر، كما أنه ضد أن تهيمن الفاشية في ألمانيا، مع أنه تحوّل إلى الفاشية، سلوكاً وممارسةً، من دون أن يعي ذلك. هو، إيديولوجياً، ضد الفاشية، لكنه فاشي سيكولوجياً.

اليأس والإحباط والاستلاب يحوّل أبل إلى كائن أناني، عدواني، فاقد للحساسية. في اللحظات الأخيرة من الفيلم، نرى أبل وقد انتبه لفكرة حتمية الفاشية، التي من مظاهرها: التعصّب، التسلط العسكري، الحكم المطلق، الاستبداد، جنون العظمة، عبادة السلطة، تدمير إرادة الفرد.

أبل يجد نفسه في واقع باطش، ويتعينّ عليه أن يواجه السلطة الفاشية لكنه يعلم أنه سيكون ضحية سهلة لها، لذا يسعى إلى التماهي معها، أن يكون فاشياً حتى ينجو. الفاشية نظام لا يحوّل الناس إلى ضحايا فحسب، بل أيضاً يجنّدهم عبر الخوف. في هذا الواقع تتحوّل الروح الإنسانية إلى آلية من العنف المنظم.

الفيلم يستحضر الكابوس الكافكاوي بشأن انحلال المجتمع وتفسخه وانحطاطه، والذي تسبب في نشر رعب النازية.

الفيلم يصوّر الفاشية الناهضة في ألمانيا آنذاك كحالة جنينية.. كبيضة أفعي، منها سوف ينشأ النظام الشمولي. كما يُظهر الفيلم مدى قابلية الإنسان، حتى لو كان وديعاً وبريئاً، لأن يتحول إلى شخص عنيف وكاره للآخرين.

في نهاية الفيلم نسمع صوتاً خارج الشاشة يعلن أن أبل اختفى،
ولم يظهر أبداً.

سوناتا الخريف Autumn Sonata (1978)

صوّر بيرغمان الفيلم في النرويج. وبه يعود لتناول العلاقات العائلية التي تسبب لأفرادها الألم المبرّح. إنه عن التفجع والندب والحداد. التعبير عن الأسى والغضب بسبب سوء المعاملة والتجاهل.

في بداية الفيلم، نرى زوج إيفا يتحدث إلى الكاميرا، أي الجمهور، عن حياته مع زوجته، عن مشاعره، وشكّه في أنها تحبه. أثناء ذلك نلاحظ وجود إيفا في الخلفية وهي تكتب رسالة.

إيفا (ليف أولمان)، في الأربعين من عمرها، عاشت حياتها مكبوحة نفسياً بسبب هيمنة موهبة وحضور وجمال أمها شارلوت (إنجريد بيرغمان)، عازفة البيانو الشهيرة، وبالنتيجة فقد نمت في داخلها مشاعر حب- كراهية تجاه أمها. لقد حاولت أن تفرض حضورها من خلال زواج فاتر حقّق لها، ظاهرياً، العزاء والحماية بعد وفاة ابنها البالغ من العمر أربع سنوات في حادثة غرق، هذا الحادث التراجيدي الذي هزّ كيانها، ومع موته أضحت ميتة مجازياً. إنها لا تزال تندبه وتتفجّع على غيابه. وأمها لم تر الطفل بسبب انشغالها. هي صارت تسكن في سجن شيّدته لنفسها، سجن مليء بالارتياب والإحساس الثقيل بالذنب والرثاء للذات.

عندما يبدأ الفيلم، نرى إيفا تعيش بما يوحي أنها حياة عائلية هادئة ومستقرة ومريحة مع زوج قسيس يكبرها في السن، هي في الحقيقة لا تشعر تجاهه بعاطفة حب، معتنيةً بأختها هيلينا، المصابة بشلل تشنجي.. هذا المرض الذي يشلّها، يجعلها عاجزة عن النطق والحركة، ويفتك بها ببطء، ومع كل نوبة لا تملك غير الصراخ في ألم فظيع.

إيفا تعلم عن موت حبيب أمها ومدير أعمالها، الذي عاشت معه 13 سنة، هذا الرحيل الذي يشعرها بالفراغ، فتقوم بتوجيه دعوة إليها للإقامة عندها. تأتي الأم، ومباشرة ينكشف لنا التناقض بين الشخصيتين، الأم والبنت، والعلاقة المركّبة بينهما. إنه اللقاء الأول بعد سبع سنوات، وهو لقاء مشحون بالتوتر، وسرعان ما تتدفق كل المشاعر والأوجاع المكبوحة. هذا اللقاء يطلق العنان لانقضاضٍ ضارٍ للذكريات والمشاعر المتعارضة، المتصارعة، والضغائن الشخصية.. كلها كانت متجمعة أسفل السطح ثم فجأة تتحرّر أثناء مسار السرد.

زوج إيفا يخبر الأم أن زواجهما قائم على الألفة وليس الحب، وأنها لم تحبه قط، بل أنها لا تستطيع أن تحب أحداً. وأنها فقدت الغاية والهدف مع فقدانها لإبنها، مع إنها تتصرف الآن كما لو كان حياً. ولأنه رجل دين فهو يقبل هذا الأمر ولا يعتبر حالتها عصابية كما تعتقد أمها.

إيفا توبخ أمها لأنها أهملتها وهجرتها، هي وأختها، بسبب استغراقها في فنها، ومن أجل تحقيق نجاحها في الموسيقى والمحافظة

على شهرتها ومكانتها. لأنها اتخذت موقف اللامبالاة إزاء احتياجات بنتيها في طفولتهما. إن إهمال وتجاهل أمها لها جعلها تشعر بأنها قبيحة، غير مرغوبة، لا أحد يحبها أو يريدها أو يقبل بها. إنها الآن تعامل أمها بعنف لفظي شديد. بينما الأم تواجه ذلك بالدهشة والذهول في بادئ الأمر، ثم بمحاولة الدفاع عن نفسها، ثم بالشعور بالأسى. المواجهات بين الأم والبنت صادمة، مريعة.. إلى درجة أن إيفا تسأل أمها: «يا أمي، هل تجدين لذّة في رؤيتي حزينة؟».

أغلب أحاديثهما تتراوح بين الاتهام والاعتذار، بين الإهانة والإطراء، بين السكون والانفعال الشديد.. كاشفاً ذلك عن علاقة مضطربة، غير سويّة.

في حين نجد الأم تحاول جاهدة أن تبدو رقيقة المشاعر، بالغة الحساسية، ومليئة بالتعاطف الإنساني، خصوصاً وأنها لا تحمّل نفسها المسؤولية عما حدث لبنتيها، ولا تعي حجم الضرر الذي سبّبته.

بالنسبة للمرأتين، الزيارة تتضمّن تمزيقاً لما ترتديه كل منهما من قناع وما تتخذانه من حصانة وحماية.. وذلك عبر المجابهات العنيفة، العميقة، الصريحة جداً، وعديمة الشفقة. إنه حفر فيما ترسّب للوصول إلى الأعماق السحيقة. بيرغمان يستخدم الفيلم وفق مفهوم كافكا للفن.. بوصفه «الفأس الذي يهشّم البحر المتجمّد في دواخلنا».

لتوصيل الحالات الداخلية للشخصيات، يوظف بيرغمان ببراعة

الإضاءة، المواقع، الأشياء المنزلية الموجودة في المواقع، الأحلام، الذكريات، وبالطبع الأداء المتميّز.

الزيارة تبدأ، ظاهرياً، بطريقة تبدو متحضرة، هادئة، مهذبة، رصينة. ثم تدريجياً تتكشّف الأمور، أو الحقائق، على نحو قاس وعنيف، وربما بدائي، وعلى نحو يصعب التحكم فيه والسيطرة عليه. إننا نشعر بحالة غير معلنة، لكن موحية، من التوتر بين الأم وابنتها.

أيفا أيضاً عازفة بيانو لكن لم تحرز أي نجاح. لفترة وجيزة، الموسيقى تصبح الرابط الأساسي بين المرأتين. لكنها أيضاً تصبح موضع نزاع وشقاق. إن إيفا تشعر بأنها عاشت طوال الوقت في الظل، في حالة من المجهولية، وأنها أقل موهبةً. فقد ظلت تعزف على الأرغن في الكنيسة، بينما أمها الموهوبة، المشهورة، التي لا تنحسر عنها الأضواء، تعزف أمام الآلاف.

حين تعزف إيفا على البيانو مقطوعة لشوبان. لا يبدو على أمها أنها معجبة بالعزف. إيفا تطلب من أمها تقييماً فنياً لأدائها، والأم تحاول أن تتهرّب، لكن أمام إصرار الأخرى، تضطر الأم إلى انتقادها بقسوة لكن بلغة تحاول ألا تكون جارحة، شارحةً لها كيفية عزف موسيقى شوبان، ومعناها. ثم تبدأ هي في عزف المقطوعة ذاتها حسب طريقتها الخاصة. هنا نجد الأم الواثقة من نفسها، الشامخة، المعتدة بنفسها، المغمورة بالموسيقى في انتشاء، تعزف ببراعة، لتُظهر

لها الفارق بين المحترفة والهاوية. فيما ابنتها تستمع وتراقب بوجه محايد وخال من التعبير، ظاهرياً، بينما تحت السطح نشعر بانفعالات متعددة ومتضاربة يمكن قراءتها كغيرة، إعجاب، حسد، وربما غضب وكراهية. بالنسبة لإيفا، لامرأة فقدت ثقتها بنفسها، هي تحتاج التشجيع من أمها، وليس اعطاءها درساً في الطريقة الحرفية.

إن إيفا تحاول خلق مجال للتواصل مع أمها، غير أنها تخفق.. ربما لأن اللغة التي تستخدمها غير قادرة على التعبير عن مشاعرها، أو على توصيل تلك المشاعر، أو ربما لأن الأم لا تحسن الإصغاء.

أما الابنة الأخرى، هيلينا، فتجسّد التعبير البدني لأوجاع وعذابات إيفا. إنها تمثّل الجزء الذي لا تريد الأم التعامل معه. جسدها يتلوّى ألماً خارج السيطرة، ومن أعماقها لا تخرج إلا الصيحات والأنّات، أما الكلمات غير المفهومة فلا تخرج إلا بعد مجهود شاق، وبصعوبة شديدة. من خلالها يتجسد الألم، يصير مرئياً، ملموساً، حيّاً. وعندما تعلم الأم أنها الآن تقيم في إحدى الغرف داخل منزل أختها وتحت رعايتها، تتفاجأ وتشعر بالصدمة لأنها كانت تعتقد أن ابنتها في المكان الذي اختارته هي. وتشعر بالاستياء، وكأنها لا تريد أن تتذكر بأنها أهملت ابنتها المريضة.

في المواجهة الأخطر مع أمها، تتهمها بأنها كانت تخون زوجها، أباها، وتهمل ابنتيها، وأنها أنانية ومشاعرها فاترة. وتخبرها كم أن حياتها تعيسة بسببها، وأنها كبرت وهي تتمنى الموت. كما تذكّرها

بقصتها مع الشاب الذي أحبته وهي في طور المراهقة وحبلت منه لكن أمها أرغمتها على الإجهاض. إزاء هذا الكم من المشاعر السلبية التي تحتفظ بها الابنة، تشعر الأم بالصدمة، وتسألها عن السبب الذي جعلها لا تتحدث إليها عن هذه الأمور، فتقول لها: لأنك لم تصغِ إليّ قط. وتتهمها أيضاً بأنها كرهت ابنتيها لأنها اعتقدت بأنهما تقيّدان حريتها. وأنها تصرفت بوحشية مع أختها هيلينا عندما هجرتها ولم تسعفها في مرضها، لذلك هي لا تستطيع أن تغفر لها.

الأم تغادر شاعرةً بالذنب. إيفا تشعر بأنها قست كثيراً على أمها فتكتب لها رسالة اعتذار، طالبةً منها عفوها عن أي إساءة أو اتهامات وجهتها لها، مع رجاء أو رغبة تبديها بالتصالح معها، قائلةً إن الماضي يمكن أن يُغتفر.

الملاحظ هنا أنه كلما اشتدت المواجهة بينهما، ازدادت الأواصر قوة، وتعمّقت العاطفة بينهما، وكل منهما تتوصل إلى فهم الأخرى على نحو أفضل. وكأن المواجهات، مهما كانت قاسية وموجعة ومؤذية، تصير أشبه بجلسات التحليل النفسي، خلالها، وعبر الاعترافات المتبادلة، تنفتح الجروح المخبوءة، ويتم الجهر بما هو مكبوت، وتقاسم الألم ومشاعر الأسى والندم.

الفيلم لا ينحاز لطرف ضد آخر، لذلك تعاطف المتفرج يتأرجح بينهما.

عن هذه العلاقة، يقول بيرغمان (Films and Filming, Jan. 1979):

«عرفت الكثير من الأمهات والبنات. وكنت دائما أجد العلاقة بينهما مسكوت عنها، غير مفسرّة، غير محدّدة، وأكثر تعقيداً من علاقة الأب- الابن. المحيط هنا يوفر تبايناً بين حياة الابنة المعزولة وحياة أمها المشهورة. إنه التباين الذي تؤسسه لتكتشف تباينات أخرى».

أغلب أحداث الفيلم تدور في مواقع داخلية مغلقة، مع ذلك فالفيلم رائع تقنياً، ويتسم بجمال بصري جذاب.

إنجريد بيرغمان تعود، بعد أربعين سنة من العيش والعمل في أميركا، لتمثّل أول دور لها في بلدها السويد، وبلغتها السويدية الأصلية، ولتحرز، عن هذا الدور، جائزة نقاد نيويورك، وجائزة الجمعية الوطنية لنقاد السينما، كأفضل ممثلة. المخرج بيرغمان، المعروف بقدرته المذهلة على استنباط أداء رائع من ممثليه، وبراعته المدهشة في إضاءة الشخصيات من الداخل، نجح هنا في الكشف عن قدرات أو مساحات أدائية كامنة في إنجريد، لم يسبق لنا التعرف عليها في أدوارها السابقة. وقدّمت أداءً بالغ الحساسية عبرّت من خلاله عن مختلف المشاعر والأحاسيس.

أما الفيلم فقد فاز بجوائز من بينها: جائزة بوديل كأفضل فيلم أوروبي، وجائزة جمعية الصحافة الأجنبية في هوليوود كأفضل فيلم أجنبي، كما حصل بيرغمان على جائزة أفضل مخرج من جمعية النقاد في أميركا وجمعية الصحافة السينمائية في إيطاليا.

يقول بيرغمان: «الفيلم هو عن حضور وغياب الحب. التوق

إلى الحب، الحب الذي تشوّه والحب الذي هو فرصتنا الوحيدة للنجاة».

من حياة الدمى From the Life of the Marionettes (1980)

صوّر بيرغمان هذا الفيلم لصالح التلفزيون الألماني، في ميونيخ، مع طاقم فني وتمثيلي ألماني. قوة وروعة الفيلم برهنت على أنه قادر على تحقيق عمل إبداعي حتى عندما يعمل خارج موطنه السويد.

في كتابه «صور: حياتي في الفيلم»، يقول بيرغمان: «خلال سنتي الثانية في ميونيخ (في 1977) بدأت في كتابة قصة بعنوان (حب بلا محبين). قصة متشظية شكلياً، ومنها قطعت شريحة، حوّلتها إلى فيلم تلفزيوني بعنوان (من حياة الدمى). الفيلم لم يعجب الكثيرين، لكنه من بين أفضل أفلامي».

الفيلم يعبرّ على نحو رائع، سردياً وبصرياً، عن الكابوس المهلك، الذي سبق لبيرغمان أن تطرّق إليه في عدد من أفلامه. وهنا يتجسّد على نحو أخّاذ عاطفياً وجمالياً، مما يمنح الفيلم قوته.

يبدأ الفيلم بمشهد مصوّر بالألوان.. لقطات الافتتاحية، التي تتكرّر في النهاية، هي الوحيدة المصوّرة بالألوان، والتي تصوّر بيتر مع مومس، ثم فجأة يخنقها ويغتصب جثتها.

في لقطة قريبة نرى وجه امرأة، هي المومس. ثم يدخل الكادر

رجل (بيتر)، واضعاً رأسه على كتفها، وقائلاً بهدوء: «أنا متعب». هي ترد بلطف: «ينبغي أن تنام الآن». ثم بوداعة ومحبة تلاطف بيديها وجهه. فجأة يشعر بغضب شديد تجاهها، ويضربها بعنف. تهرب منه لتختبئ داخل خزانة، يقتحم المكان فتهرب إلى صالة جدرانها حمراء، هناك يخنقها حتى الموت، ثم يغتصب جثتها. هذا الحدث يدور في مبغى، يضم صالة لعرض الأجساد العارية.

بقية لقطات الفيلم مصوّرة بالأسود والأبيض، وهي مقسّمة إلى 11 مشهداً، وهذه المشاهد مؤرخة ومصنّفة، بعضها تدور زمنياً قبل حادث القتل، وبعضها بعد الحادث.

بقية الفيلم عبارة عن تحرٍ، أو سبر تحليلي نفسياً، لدوافع القاتل وحالته العقلية. الشرطة تجري تحقيقاتها بشأن الجريمة مع أولئك الذين يعرفونه لفهم الأسباب التي أدت إلى انهياره وجنونه واقترافه الفعل البشع. إلى جانب الطبيب النفساني الذي يحاول تقديم أجوبة على أمور معقّدة وشائكة.

بعد ذلك يتم احتجاز بيتر في مصح عقلي، واتخاذ الإجراءات القانونية ضده. في أجواء المصح، يجد بيتر الجمود العقلي، الذي يجعله أشبه بمخلوق آلي، بدمية. إنه ضحية مجتمع قائم على الجشع والتنافس والتلاعب، وحض أفراده على الصراع من أجل التفوق والكسب، والثراء والنفوذ والهيمنة.. وكل الأشياء التي تتعارض مع الحاجة الإنسانية للحب.

البناء السردي لا يعتمد على المسار الخطي المستمر، بل على تعاقب الأجزاء التي تحتوي على شخصيات مختلفة تساهم في شرح جانب من ذهنية القاتل.

في أفلام بيرغمان السابقة نجد حضوراً متكرراً للطب النفسي، لكنه يوجد في الخلفية. أما في هذا الفيلم فإن حضوره طاغٍ ومهيمن. بما أننا نعرف هوية القاتل، ونعرف كيفية ارتكاب الجريمة، فإن الفيلم يهتم بإعادة بناء الدافع وراء الجريمة.

بيتر كان يخضع لعلاج نفسي على يد طبيب لا يعترف بالحب، بل يراه كعلامة على عدم النضوج النفسي، باعتباره شعوراً تجاوزه الزمن، وكعائق أمام الحياة المتحضرة. الطبيعة الإنسانية، في نظره، ذات عيوب وشوائب. وهو يرى أن ظاهرة الحب الحميمي، بعواطفها اللاعقلانية، التي غالباً ما تثير ردات فعل عنيفة، يمكن اعتبارها برهاناً على البدائية العاطفية الإنسانية.. الافتقار إلى العقلانية في الحياة العاطفية الإنسانية.

كان بيتر يزور الطبيب النفساني لأن علاقته بزوجته الجميلة والمثقفة تولّد في نفسه رغبة متكرّرة ومرعبة في قتلها.. على الرغم من أن كلاً منهما يعبرّ للآخر عن حبّه الصادق مرات عديدة. وهو يشعر بالذعر من عدم قدرته على التخلص من هذا الهاجس. لا يستطيع أن يفهم كيف يمكن أن يوجد مثل هذا الباعث الرهيب في إيذاء المرأة التي يعشقها.

اعتراف بيتر يصدم الطبيب. رغم أن هذا الاعتراف يدعم أو يعزّز نظرية الطبيب، بشأن ارتيابه في الحب الإنساني لكونه شعوراً متجذراً في اللاعقلانية، إلا أنه لا يعتقد أن بيتر جاد وصادق في اعترافه. وهو غير واثق من أن البواعث العنيفة في شخص متحضرّ، مثل بيتر، يمكن أن تولّد سلوكاً عنيفاً فعلياً.

لكي يُرضي بيتر الباعث الإجرامي، الضاغط على لاوعيه، والذي لا يستطيع مقاومته، فإنه يستعيض عن قتل زوجته (التي يحبها) بقتل مومس لا يعرفها، ولم تذنب في حقه.

نلاحظ هنا أن اسم الزوجة (كاتارينا) هو نفس اسم المومس الضحية. هذا يوحي بنوع من التطابق بين المرأتين (وحتى الأم). هو يردّد على مسامع الزوجة ثم الأم أنه متعب. وكلتاهما تحاولان طمأنته. مع الأم، يعود الفيلم مراراً إلى صورة الأم والطفل. والأم تؤكد للمحقّق أن طفولة ابنها كانت سعيدة. لكن الزوجة تتحدث عن أنانية الأم ومحاولاتها الدؤوبة للسيطرة على ابنها والتحكّم فيه.

من البداية، يشعر بيتر بالاغتراب والانسلاب والاختناق. يشعر بأنه واقع في شرك كآبة حادة لا يستطيع أن يكتشف مصدرها. «كل المنافذ مغلقة»، يقول لزوجته التي تحاول مساعدته، لكن بلا نتيجة. علاقتهما، التي أصبحت سامة عاطفياً وعقلياً، آخذة في التدهور على نحو سريع. كل منهما يخون الآخر. وتنتابه تخيلات متكررة يرى فيها نفسه وهو يقتل زوجته.

وما يعزّز إحساس بيتر بالاختناق، أن أغلب مشاهد الفيلم مصوّرة في مواقع داخلية، وفي أماكن ضيقة ومقفلة، باستثناءِ لقطاتٍ قليلة مصوّرة في مواقع خارجية.

فقط في المقدمة والخاتمة يكون بيتر قادراً على الهرب من شرَك الحياة الزوجية، التي فيها يشعر بأنه مجرد دمية لا حياة فيها. فقط في المبغى، وفي المصح العقلي، يكون قادراً على تمثيل رغباته الطفولية، ويكون مشحوناً بطاقة الحياة.

قبل نهاية الفيلم، نرى في لقطات فلاش باك دخول بيتر في المبغى، قبل ارتكابه الجريمة بساعة. هو يشعر بوقوعه في شرَكٍ ما. ثم نراه مع المومس. يقول لها: «كل الطرق مسدودة». هي ترد قائلة في هدوء: «نعم. كل الأبواب موصدة». وهو يتنقّل من باب إلى آخر. وعندما لا يجد مخَرجاً، يقتلها، ثم يمارس الفعل الجنسي مع جثتها. بعدها يستسلم للجنون، فاقداً كل اتصال مع العالم الخارجي، عائداً إلى الحالة الطفولية من الوعي.

خاتمة الفيلم بالألوان، تُظهر بيتر نزيلاً في مصح عقلي، لكنه يرفض رؤية زوجته التي جاءت لزيارته.

ومع أن من المفترض أن تشرح المشاهد ذلك الحدث المأساوي، إلا أنها توفّر منظورات ووجهات نظر متعددة، والتي تعقّد الواقع. والمحلّل النفساني، الذي من المفترض أن يوضّح الأمور، ويكشف الخفيّ ويضيء ما هو معتم من النفس، نجده يخلط الأمور ويربك

الفهم. أو كما يقول بيرغمان في مقدّمته: «هذا الذي من المفترض أن يكون الأقرب إلى الفهم، يكون الأبعد». إنه يحاول إغواء الزوجة، ويؤول الجريمة باعتبارها استبدالاً للعدوانية تجاه الأم النزّاعة إلى التملّك، وأن الجريمة ارتكبها هذا الذي لديه ميول مثلية كامنة.

مثل هذا التأويل ليس خاطئاً فحسب، بل أنه أيضاً اختزالي ومغرض.

بيتر، مهندس معماري شاب، غير سعيد في حياته الزوجية. وزوجته كاتارينا، مصممة أزياء. عبر سلسلة من الارتجاعات (الفلاش باك) تتكشّف العلاقة المضطربة بين الزوجين. الاثنان يدّعيان أنهما مخلصان لبعضهما البعض. لكن كاتارينا ترفض تعلّق زوجها بأمه العجوز، وهي تريد تقويض أي تقارب حميمي بينهما. والفيلم يوحي بأن مأزق بيتر، العالق بين امرأتين طاغيتين ومستبدتين، هو الذي يقوده إلى عيش حياة هستيرية ومنغمسة في الملذات. إنه خاضع لزوجته، لكنه قادر على التمرد، على إبعادها عنه، وإطلاق العنان لتخيلاته الجنسية في مكان آخر.

على الرغم من نجاح بيتر في عمله، ومستواه الثقافي والتعليمي الرفيع، إلا أنه يكشف عن عجز عن إقامة علاقات صحية عاطفياً. مع زوجته كاتارينا ثمة حب متبادل لكن كامن، غير أنهما لا يستطيعان التكيّف مع، أو معالجة، التناقضات والتنافرات التي ينتجها واقع الحياة الاجتماعية المعاشة، والذي يفرض عليهما المشاركة في حلبة

الصراع والنضال من أجل المحافظة على نجاحهما الإقتصادي والإجتماعي في مجتمع الرخاء.

كيف أدّى كل ذلك إلى الكارثة، إلى الجريمة؟ الفيلم لا يوضّح ذلك. الطبيب النفساني، الذي يعالج الزوجين، يقترح هذا الافتراض: إنه يلقي مسؤولية تفجّر العنف عند بيتر على ميوله المثلية الكامنة. غير أننا لا نجد ما يدعم بقوة هذا التشخيص، إلا ربما في الإيحاء بمثل هذا الميْل عبر شخصية صديق الزوجين المشترك، الذي يعرّي روحه أمام كاتارينا، والذي يعترف بخوفه الشديد من الشيخوخة، وبعدم اكتسابه للحكمة، وارتكابه الحماقة بانجذابه المستمر إلى الشبان.

كاتارينا شخصية لا يمكن اختراقها، ولا سبيل إلى فهمها. كذلك الأمر مع بيتر، الذي يحيرّ الطبيب النفساني، والذي يعتبر تخيلاته بشأن قتل زوجته مجرد محاولة للفت الأنظار.

الفيلم يطمس التخوم الفاصلة بين الواقع والوهم، الوعي والحلم، الم والحاضر. إنها لوحة مثيرة وآسرة عن الانفصال، الكبح، العنف العاطفي، الحالات الحميمة.

فاني وألكسندر (1982)

تشير المصادر إلى أن لهذا الفيلم نسختين، أحدهما مدته 188 دقيقة، وهو للعرض السينمائي، والنسخة الأخرى مدّتها 312 دقيقة، كما عرضت على شاشة التلفزيون السويدي. في النسخة الثانية نجد تنامياً موسّعاً للشخصيات وعلاقاتها، وأجواء محيطها الاجتماعي. كما أنها توفّر لبيرغمان الحرية، والمساحة الضرورية، للتعبير عن ثراء رؤيته وتعقيداتها.

عن هذا يقول بيرغمان: «بدأت كتابة سيناريو الفيلم في صيف 1979، واستغرق العمل ثلاث سنوات لأنني كنت أعيد كتابة المشاهد باستمرار. إضافة إلى ارتباطاتي في المسرح. خلال تلك الفترة شعرت بأنه سيكون آخر أفلامي.

السيناريو كان ضخماً، والمنتجون شعروا بالقلق من طول الفيلم. قلت لهم، نعم هو طويل جداً، قد يستغرق عرض الفيلم خمس ساعات على الأقل، لكنني أفكر في إعداد العمل للعرض التلفزيوني، وآخر للعرض السينمائي بحيث يستغرق ساعتين و45 دقيقة. المنتجون لم يتحمسوا للعرض التلفزيوني، وأصروا ألا يتجاوز عرض الفيلم الساعتين و15 دقيقة. لقد صدمني هذا

القرار بشدّة. حاولت أن أساوم، لكنهم أصروا على رأيهم، فغضبت وألغيت الاتفاق، ثم لجأت إلى جهة منتجة أخرى».

العالم هنا مرئي من وجهة نظر طفل حر في مملكة الخيال، والكوابيس والأحلام والرؤى. الطفل يمثّل بيرغمان في طفولته. في أفلام بيرغمان السابقة لم يلعب الأطفال دوراً رئيسياً أو مهماً. بينما هنا هم في البؤرة.

عنوان الفيلم قد يبدو عادياً، بلا دلالة. لكن هذه العادية مضللة. بما أن العنوان يشير إلى اسميّ الطفلين، الشقيقين، فإنه يوحي بأن الفيلم سيكون من منظور الطفلين، من تجربتهما في هذه الحياة، وأن هذا سيكون مهيمناً.

يقول بيرغمان: «هنا، أعدت بناء بضع لحظات من طفولتي، بالتفصيل، قبل ستين عاماً. كان شعوراً غريباً».

الفيلم محاولة من مخرج، متقدّم في السن، في أن يتبنّى ثانيةً طريقة النظر التي عرفها في طفولته، وأن يختلس النظر إلى عالم البالغين من خلال عينيّ ذلك الطفل.

مع «فاني وألكسندر» يخلق بيرغمان عالماً فسيحاً وملحمياً، مشبّعاً بالسحر واللغز، وفيه يتعايش السحر والأشباح والحياة والموت جنباً إلى جنب.

هنا نجد ما هو شبيه بالحكاية الخرافية، أو الرواية الملحمية، ومن خلال ذلك نتعرّف على الروابط الأسرية، بمختلف أشكالها

وتشعباتها، وعلى الخلق الفني وغاياته، وعلى توكيد الإيمان، ثانيةً، بما هو سحري وغرائبي وما لا يمكن تفسيره. إضافة إلى سبر تشكيلة من الثيمات. كما يحتفي بالمسرح عموماً، ومسرح الدمى خصوصاً.

في حديث بيرغمان عن الفيلم، في كتابه «The Magic Lantern»، يقول: «أمانةً، أنظر إلى الوراء، إلى سنواتي المبكرة بابتهاج وفضول. هناك تغذّت مخيلتي وحواسي. لا يوجد فيها أتذكره شيئاً بليداً أو فاتراً أو باهتاً. في الواقع، الأيام والساعات ظلت تتفجر بالعجائب، بالمناظر غير المتوقعة، واللحظات السحرية. ما زلت قادراً على التجوال عبر مواقع طفولتي الطبيعية، واختبر ثانيةً الأضواء، الروائح، الناس، الغرف، اللحظات، الإيماءات، النبرات، والأشياء. هذه الذكريات نادراً ما تحمل أي معنى محدّد، لكنها أشبه بأفلام قصيرة أو طويلة بلا أي غاية، ومصوّرة عشوائياً.

امتياز الطفولة هو التحرك بلا إعاقة بين الرعب اللانهائي والبهجة المتفجرة. ليس ثمة تخوم فيها عدا المحظورات والقوانين، التي كانت مبهمة، أو على الأغلب لا يُسبر غورَها.

كان من الصعب التمييز بين ما كان فنتازياً وما يُعتبر حقيقياً. لو بذلت جهداً، لكنت قادراً ربما على جعل الواقع يظل واقعياً. لكن، على سبيل المثال، كان هناك أشباح وأطياف. ما الذي كان عليّ فعله بهم؟ والقصص الزاخرة بالأعمال البطولية، هل كانت حقيقية؟».

بيرغمان يفتتح فيلمه بسلسلة من الصور لأشياء مختلفة: تمثال،

نافذة، شجرة.. ترافقها صوت تكات الساعة. إنها بمثابة مدخل أو باب ينفتح على عالم مختلف تماماً.

الفيلم يأخذنا إلى العام 1907، إلى بلدة ريفية سويدية، أثناء الاحتفالات بعشية ميلاد المسيح. وتحديداً إلى منزل العائلة الثرية، حيث نتعرّف على العديد من الشخصيات المتباينة، وعلى رأس العائلة نجد الجدّة العجوز الأرملة، ممثلة المسرح السابقة. وهي أم لثلاثة أبناء بالغين: أوسكار، الممثل الذي يدير المسرح المحلي والمتزوج من الممثلة إميلي، وهما والدا فاني (8 سنوات) وألكسندر (10 سنوات). أوسكار، بعكس شقيقيه غوستاف وكارل، يعيش حياة عائلية مستقرة ومطمئنة. إنه يشعر بحب عميق تجاه عائلته ومهنته. وهو يبدو الأكثر قناعة واكتفاءً بما منحته له الحياة.

غوستاف، صاحب مطعم ثرثار، شهواني، ساخر، متزوج من ألما، ويغازل مربية الأطفال الشابة. لكنه طيب القلب، وكريم. زوجته متسامحة، وقادرة على احتمال نزواته.

الثالث كارل، أستاذ جامعي فاشل، محبَط، غارق في الديون، لذلك هو دائماً غاضب، حزين، كاره لنفسه. يشعر بأنه واقع في فخ حياة زوجية خانقة، لذلك يسيء معاملة زوجته الألمانية التي لا تتقن اللغة السويدية. على الرغم من تهديداته المتواصلة لها بالانفصال، إلا أنهما يستمران في العيش معاً، وكل منهما يتقبّل نقاط ضعف الآخر.

وهناك ضيف العائلة، إيساك (إيرلاند جوزيفسون)، وهو تاجر ومرابي، وكان في الماضي حبيب الجدّة.

جو من المحبة والحميمية يحيط بالمحتفلين، الذين يقضون أوقاتاً سعيدة ومرحة. الطفلان فاني وألكسندر (الحالم، المتأمل، الواثق من نفسه، والذي تحديقته موجهة نحو عالم منفصل عن عالم الحياة اليومية) يرصدان ما يدور في هذا المحيط العائلي. ورغم أنهما في بؤرة الدراما أغلب الوقت، إلا أن الفيلم ليس مطروحاً من خلال وجهة نظرهما. لقد اتخذ بيرغمان قرارًا حكيماً بتوسيع نطاق الفيلم وعدم حصره في مساحة محدّدة.

جو المرح والسعادة يتبدّد، ويتحوّل إلى جو من الكآبة والقتامة، مع وفاة الأب أوسكار المفاجئ، حيث ينهار أثناء البروفات على مسرحية هاملت، مصاباً بسكتة دماغية، ليموت بعدها على فراشه، محاطاً بعائلته وأصدقائه.

فيما بعد، زوجته الأرملة تنجذب إلى الأسقف، الذي ما إن يتزوجها حتى يكشف عن طبيعته الصارمة، الاستبدادية، السادية، وتصبح الحياة معه ضرباً من العيش في الجحيم، في بيت هو أقرب إلى السجن. إن رجل الدين هنا لا يشرع في نشر كلام الله وهداية الناس، بل يشرع في تحطيم وقهر كل ما لا يستطيع فهمه وتفسيره، وبالتالي لا يستطيع التحكّم فيه والسيطرة عليه.

القصص العجيبة والخيالية التي يحبها ألكسندر، هي في نظر

الأسقف أكاذيب مؤذية وخطيرة. وسرعان ما يدرك الطفل مدى قوة وتأثير كلماته على هذا الأسقف، ويجد الوسيلة للتغلب عليه وقهره، وذلك باستخدام قوة مخيلته. مخيلته تدعم انتصاره. وبالكلمات يبتكر حكايات تتضمن أشباح بنات الأسقف اللواتي فارقن الحياة، موحياً بأن الأب مسؤول عن ذلك. إنه يروي لأخته والخادمة قصة عن الأشباح، تدور حول زوجة القس الأولى، والتي تتهم زوجها بقتلها وقتل أطفالها. هذا يثير فزع الأسقف وقسوته في آن. إنه يواجه ألكسندر عن القصة، لكنه ينكر أنه رواها، ثم يقرّ بذلك فيعاقبه القس بالجلد والحبس في موضع تحت سطح المنزل، قاصداً تحطيم روحه وشخصيته.

ألكسندر، بمخيلته العجيبة واستحضاره المتواصل لوالده الميت، يتشبّث بذكريات أيامه السعيدة، ولا ينكر العالم العجيب الذي تقطنه الأشباح والشياطين، وتجُترح فيه المعجزات. إنه يسلّم نفسه إلى ما هو غريب وخفيّ وغامض. وهو يحتاج إلى التخيّل للهروب من الواقع. الطفل الذي يختبر الواقع على نحو مختلف عن البالغ، يبدو له هذا الواقع مروّعاً، كتوماً، ومخيفاً. وبعناد يرفض الخضوع لإرادة زوج أمه. المواجهة المحتومة والمتصاعدة بينهما هو نوع من التجاور الرمزي للدفء الإنساني والهوس الديني، الذي لا يجد إشباعه إلا في العقاب الجسدي والإذلال النفسي.. هكذا يتعرّض ألكسندر للجلد والإذلال بقسوة.

لكن بيرغمان لا يُظهر الأسقف كممثّل للشر المطلق، إنما يكشف عن طبقات متعارضة في شخصيته. عندما يواجه ألكسندر ويحثّه على الاعتراف بالكذب، وقبول العقاب، فإنه يقول ذلك والألم الحقيقي يعتصره، وعيناه تدمعان. أفعاله شريرة حقاً، لكنه يمارس الشر وهو مؤمن بصواب ما يفعل، وبأن ذلك ناشئ عن دوافع أخلاقية. يقول للطفل: «الحبُ الذي أشعره تجاهك، وتجاه أمك وأختك، ليس أعمى ولا قذارة فيه، إنما هو قوي وقاسٍ». هو إذن ليس شخصاً شريراً، بل بالأحرى رجل معقّد لا يستطيع أن يرى الأشياء إلا من موقعه المتجذر على نحو راسخ.

الأم، الحبلى، تعلن عن تمردها بالهرب، في حين ينجح التاجر إيساك في تهريب الطفلين من بيت الأسقف، ويخبئهما في منزله، حيث يتعرّفان على أحد أقرباء التاجر، المؤمن بالقوى السحرية والظواهر الغيبية. ومع هذه الشخصية، ننتقل إلى أجواء سحرية غامضة.

نهاية الأسقف تأتي في مشهد مروّع، يصوّر حادثاً غريباً، حيث تشتعل النار في عمة الأسقف، فتجري مذعورة صوب غرفة نوم الأسقف، لتغمره باللهب حتى يتفحّم.

رغم أن شخصية الصغير ألكسندر هادئة وسلبية، إلا أنه ينبثق من تجاربه وقد أصبح شخصاً يتمتّع بالحكمة. لقد مرّ بتجارب صعبة وقاسية: موت الأب، استبدادية زوج الأم، خيانة الأم التي

تجاهلت حاجات ولديها لتلبّي أهواءها.. بالنتيجة، يعود ألكسندر إلى عوالم المسرح والعائلة وهو يحمل موقفاً نقدياً. إن هذه التجارب تغيرّه، لكنها لا تحطمه.

نعود إلى بيت الجدّة، التي تمثّل مرحلةً أخرى من الوجود، تجربة الشيخوخة. في بيتها نشهد الخاتمة السعيدة: احتفال مزدوج بولادة الأم إميلي والخادمة معاً لطفليهما. الجدّة، التي تنوي العودة إلى المسرح، تقرأ ما كتبه سترندبرغ في «لعبة حلم»: «أي شيء يمكن أن يحدث، أي شيء ممكن ومحتمَل. الزمن والمكان لا يوجدان. على الأساس الرقيق للواقع، تنسج المخيّلة وتحوك أشكالاً جديدة».

هذه الكلمات تصبح عقيدة جمالية، ليس فقط لهذا الفيلم، بل أيضاً لكل أعمال بيرغمان السينمائية.

حقّق بيرغمان هذا الفيلم وهو في ذروة قوته وقدراته الإبداعية. وفي الفيلم أدخل بُعداً جديداً، ومنظوراً طريّاً، وهو في كامل سيطرته على عناصره.

هنا يمزج انشغالاته المعهودة مع رؤية بهيجة لعالم غني تتداخل فيه الطفولة ومشكلات الكبار، عناصر السيرة الذاتية وأحداث متخيّلة، ويتابع شخصياته دون أن يعرّيها بقسوة كما كان يفعل في أفلامه السابقة. وهو يحافظ على ثيماته التي طرحها وعالجها طوال مسيرته الفنية الثرية، هذه الثيمات التي تعبرّ عن هواجسه ورغباته وقلقه التي سكنته لسنوات.

هو فيلم يبتعد عن الروح التشاؤمية ويقترب من الروح الإيجابية، حيث البهجة وانتصار الخير على الشر، انتصار النقاء على التلوّث، وانتصار المتعة واللذّة على التطهرية.

وهو يقوم على التباين، على ثنائية الضوء والظلام، المرأة والرجل، الروح والجسد، الحلم والواقع، السّحر والمنطق، العقلاني واللاعقلاني، الفوضى والنظام، عالم الطفولة وعالم البلوغ، الذاتي والموضوعي، الواقعي والرمزي، وفي التحليل الأخير، الفيلم يعطي شكلاً للميول المتعارضة داخل الإنسان، والانقسام الدراماتيكي بين فردين، غالباً ما نراهما في أفلام بيرغمان.

تقنياً، تفوّقه وبراعته الفائقة نجدها في قدرته الفذّة في تركيب ما يشكّل لغته السينمائية الصقيلة من صوت وصورة وحوار. وهو يستغل مهارته الفنية في سبر القضايا الفلسفية التي تتصل بالكائن الإنساني، وفي الكشف عن تعقيدات الشخصية والعواطف.

ولكي يظهر واقع الطفولة على نحو مختلف عن واقع الكبار، فإن بيرغمان يلجأ إلى إضفاء أسلوبية معيّنة، وإضفاء لمسات من الغرابة، على هذا الواقع، مع تقديم جوّ شبيه بالحلم. طوال الفيلم، الواقع يندمج في انسجام مع الخيال. قوة الفيلم تكمن في قدرته على الانتقال بيسر بين العالمين.

هنا أغلب الأحداث الخيالية، الغريبة، مصوّرة بطريقة «واقعية» مباشرة وبسيطة. كما نجد هنا كل ضروب التحولات والتطابقات

عبر الزمان والمكان. الناس والأمكنة تلتقي وتندمج كما في الحلم وفي الشكل المتغيّر. وهذا يتم تنفيذه بلا تعليق من الكاميرا، ولا إفراط في التعريض للضوء، أو استخدام انتقالات مستهلكة لإظهار الاختلاف بين الحلم والواقع. الأسلوب والمضمون يتمازجان ويصبحان شيئاً واحداً.

هذا، بالطبع، أحد ثيمات الفيلم: الأحلام، وما لا يمكن تفسيره أو تعليله، والسحري.. هو في وسط الواقع والحياة اليومية.

في هذا الفيلم نجد مظاهر من الواقعية السحرية، التي حضورها ضمن العمل الفني يوحي بأن خالق العمل مهتم بطبيعة الواقع، وكيفية تمثيله أو تصويره في العمل. الواقعية السحرية نجدها في مشهد إنقاذ إيساك للطفلين من بيت القسيس، في موت القسيس وأخته حرقاً، في قراءة أفكار ألكسندر، عودة الأب. كما أن توظيفها في العمل الفني يسهّل تعايش العوالم المحتمَلة، الفضاءات والنظم التي لولا ذلك ستكون متضاربة.

انقضاض الواقعية السحرية على البنى الأساسية للعقلانية والواقعية له تأثير أيديولوجي محتوم. نصوصها تدميرية، تقاوم البنى الوجودية والسياسية والثقافية. وتتمثل في المشاهد أو الأحداث الهذيانية، الشخصيات الخيالية، الحوادث الخارقة. عبر استخدام الواقعية السحرية، يسبر بيرغمان، وغالباً ما ينتهك، تخوم الواقع.

المتفرج، في مشاهدته للفيلم، لا يشعر بمرور الوقت، إذ يظل مشدوداً إلى الشاشة بفضل براعة بيرغمان في حبك مادته وسردها على نحو شيّق، وبفضل الأداء القوي، وتضافر العناصر الفنية لخلق عمل جميل وممتع ومحرّك.

حاز الفيلم على أوسكار أفضل فيلم أجنبي، إضافة إلى 3 جوائز أوسكار كأفضل تصوير، تصميم مناظر، وتصميم ملابس.



وفي عدد من المصادر (Continental Film Review, March 1981, Film Comment, May- June,Films and Filming, Feb. 1983 1983) تحدث بيرغمان عن الفيلم قائلا:

* قد يبدو للبعض أن الفيلم عبارة عن سيرة ذاتية، تتحدث عن طفولتي، وأن ألكسندر هو ذاتي الثانية. لكن هذا ليس صحيحاً تماماً. إنها قصة، أو تأريخ، لعائلة تنتمي إلى الطبقة المتوسطة وتعيش في بلدة سويدية في السنوات الأولى من القرن. الفيلم يصور حياة هذه العائلة خلال عام أو أكثر بقليل.

* إنه أشبه بنسيج هائل ملئ بصور تتزاحم فيها الألوان والناس، المنازل والغابات، أماكن خفية من الكهوف والمغارات، أسرار ومناخات ليلية.

* أخشى أن الفيلم رومانتيكي إلى حد ما.. لكن من الممكن احتماله.

* هناك الكثير من التماثل بيني وبين الأسقف، أكثر من ألكسندر. الأسقف مسكون بشياطينه الخاصة.

* أعتقد أن فيلمي يتحدث عن الحياة والموت.

* أحب فكرة إعادة بناء مرحلة معينة من التاريخ. وأحب بشكل خاص تلك المرحلة التي تمتد من بداية القرن وحتى اندلاع الحرب العالمية الأولى. كانت مرحلة فاتنة جداً. لكنه أيضاً كان زمناً صعباً ورهيباً، مليئاً بالفحش والخداع والقسوة. والسلام كان رداءً مليئاً بالثقوب. لكنها البداية.. بداية عصر جديد. وتلك المرحلة كانت أيضاً غنية جداً في المجال الفني: في المسرح والأدب والرسم. هذا شيء خارق. أحياناً أسأل نفسي: هل ضغوطات المجتمع آنذاك كانت هائلة، ومضادة، إلى حد أن الفنانين لم يكن بإمكانهم التعبير عن ذواتهم إلا بشكل غير مباشر، وبأساليب غامضة؟ لا أعرف. أعرف أنها كانت مرحلة جميلة جداً.. أحببتها.

* الفيلم ليس عن طفولتي، إنما أجزاء من طفولتي تسكن بداخله.

* العمل في الفيلم كان ممتعاً للغاية، وجميلاً جداً. إنه تقريباً من أفضل الفترات التي عملت خلالها، لكنه أيضاً كان صعباً ومتعباً، ففي فترة التصوير، التي استغرقت سبعة شهور، حدثت مشاكل عديدة، غير أننا استطعنا التغلب عليها.

* العمل مع الأطفال كان ممتعاً. شيء رائع أن تعمل مع

الأطفال. هم لم يقرأوا السيناريو. فقط أخبرتهم أنه أشبه بحكاية خرافية. لقد كان محظوراً عليهم حفظ حواراتهم في بيوتهم، لهذا كان مساعدي يأخذهم كل صباح ويلقّنهم حواراتهم، وكانوا يتعلّمون بسرعة. الأطفال يتعلمون بسرعة فائقة. وكان عليّ أن أتعامل معهم بطريقة لم أجربها من قبل: ففي أثناء التصوير، وبينما الكاميرا تصور، كنت أتحدث معهم طوال الوقت، وأوجههم إلى طريقة الأداء والإلقاء التي أريدها. لقد كان العمل معهم ممتعاً. إنهم رائعون.

أجرينا اختبارات لمئات من الأطفال، حتى عثرنا على بيرتل جوف (ألكسندر). هو نصف أسباني، والده أسباني. عمره 11 سنة. طويل، نحيف جداً ومرح جداً. يتعلم في معهد الموسيقى ويعزف على عدة آلات، ويغني مثل ملاك.. لكنه لا يشبهني وأنا صغير. هو أكثر ذكاءً وإشراقاً. فتى نبيل. أنا كنت مجرد شخص عادي، جدير بالرثاء.

بيرنيلا ألوين (فاني) وبيرتل جوف كانا يحبان العمل أمام الكاميرا. لم يمارسا التمثيل من قبل. في البداية كانا يتشاجران طوال الوقت إلى درجة أن الممرضة، التي عيّنت لرعايتهما، أصيبت بانهيار عصبي. لكنهما في الأستوديو كانا مهذبين ومنضبطين جداً.

* لم أستطع أن أفكر في عنوان آخر. اعتقد أن العنوان مرتبط بطبيعة الفيلم. نحن، جميع العاملين في الفيلم، أطفال. أطفال كبار ومسنّون، أطفال أذكياء وقساة. لهذا السبب ربما لم أجد عنواناً آخر.

* الفيلم هو خلاصة حياتي كصانع أفلام.

* العمل في هذا الفيلم كان مبهجاً جداً. لم اعتقد أنني سأختبر مثل هذا الشعور مرّة أخرى. كان العمل رائعاً إلى حد أنني قررت أن الوقتَ قد حان للتوقف عن صنع الأفلام.

بعد البروفة After the Rehearsal (1983)

«بعد البروفة» فيلم تلفزيوني، حقّقه إنغمار بيرغمان لصالح التلفزيون السويدي، ثم عُرض في مهرجان كان، خارج المسابقة، وفي الصالات السينمائية.

في حديث بيرغمان عن هذا الفيلم (كتاب: صور) قال: «لم أعد أرغب في تحقيق فيلم مرة أخرى. كان من المفترض لهذا الفيلم أن يبدو صغيراً، مبهجاً، بسيطاً ومتواضعاً. سؤالان ضخمان انبثقا وظهرا أمامي: الأول، من يهتم حقاً بهذا النوع من الأعمال التي تعكس تركيزاً على الذات على نحو انطوائي؟ الثاني، هل توجد هناك حقيقة ما، في أحشاء هذه الدراما، لا أستطيع أن أضع أصبعي عليها، ويتعذّر على مشاعري وحدسي بلوغها. كان ينبغي أن نرمي بأنفسنا مباشرة في عملية صنع الفيلم، عوضاً عن ذلك، رحنا نتدرّب، نناقش، نحلّل، نتغلغل بحرص واحترام، تماماً كما نفعل في المسرح».

الفيلم كله يدور في موقع واحد (خشبة مسرح)، بحضور ثلاثة ممثلين فقط، وخلال مدة زمنية تستغرق 72 دقيقة.

على خشبة المسرح، بعد انتهاء البروفة على مسرحية سترندبرغ «لعبة حلم»، ومغادرة جميع العاملين، باستثناء المخرج هنريك

(إيرلاند جوزيفسون) المستغرق في شؤونه الذاتية، والذي اعتاد أن يختلي بنفسه بعد انتهاء البروفات للتأمل.

تقتحم خلوته أنّا (أولين) وهي ممثلة مشاركة في المسرحية، كما أنها ابنة ممثلة راحلة هي راكيل (إنجريد ثولين)، المدمنة على الكحول، وكانت حبيبة المخرج.

هنا تركيز على المواجهة، عبر حوار مطوّل، يتخّذ صيغة المجابهة، بين مخرج المسرحية وأنّا. إنها تستجوب أسلوبه في الحياة، علاقاته، المطالب غير المحتملة التي يفرضها، بوعي أو بلا وعي، على العاملين معه، والمحيطين به. ويدور حوار حول أمها التي تمقت سيرتها والتحدث عنها. عن حضورها كأم، وحبيبة، وممثلة. عن الأزمات العائلية والعاطفية والفنية. ونستشف من المحادثات إحساساً عميقاً بالذنب، الرثاء للذات، الفقد.

فيما بعد، تظهر راكيل، الأم/ الحبيبة، على خشبة المسرح، لتواجه المخرج. بينما الابنة جالسة بلا حراك، ومن دون أن تتدخل، حتى تغادر الأم، وتستأنف حوارها مع المخرج.

الفيلم على مهل يسبر التضحيات التي يقْدم عليها الفنان باسم الفن، وما أحدثته هذه التضحيات من أذى وضرر للعلاقات الشخصية.

الفيلم يبدو ذاتياً، وربما هو الأكثر ذاتية من بين أفلام بيرغمان، حيث شخصية المخرج هنريك قريبة جداً من شخصية بيرغمان

نفسه. في أحد المواضع يقول المخرج: «لست ذاتياً.. أنا ألاحظ، أدوّن، أوجّه وأنظّم».

بيرغمان يعبرّ عن أزمة ذاتية مرّ بها في فترة ما. وهو هنا يحاول أن يكون منفتحاً على جمهوره وصادقاً معه. ويقدّم رؤيته وتأملاته في المسرح والتمثيل المسرحي، والعملية الإبداعية بكل ما تستدعيه من تضحيات ومباهج، وفي ما يحتاجه المرء ليكون فناناً.

الفيلم قائم على الأداء الجماعي المذهل، وعلى تصوير سفين نيكفست.

وجه كارين Karin's Face (1986)

كان بيرغمان يكنّ حباً شديداً إلى أمه، كارين، ويعتبرها ملاكاً، في حين كان يخشى أبيه القسيس، ويعتبره شيطاناً. في شيخوخته حقّق فيلماً قصيراً، جميلاً، عن أمه التي توفت في 1966، وهي في السادسة والسبعين.

في هذا الفيلم «وجه كارين»، وخلال 14 دقيقة، وبصحبة عزف على البيانو، أدّته زوجة بيرغمان السابقة كابي لاريتي، نرى حياة كارين تمرّ أمامنا، عبر سلسلة من الصور الفوتوغرافية الثابتة، مع كتابة توضيحية، ومن دون تعليق صوتي.

الصور مأخوذة في مراحل مختلفة من حياتها.. أغلبها من فترة الشباب، وفيها تبدو مشرقة ومبتسمة، بينما تقل كثيراً في حياتها الزوجية، وتصبح متجهمة ومتحفظة. امرأة شابة جميلة، كانت تعمل ممرضة، تتحول إلى عجوز، وسرعان ما تبدأ في الحضور ضمن لقطات جماعية لا تكون هي في بؤرتها. وبيرغمان يجعلنا نهتم بعمق بهذه المرأة التي لا نعرفها لكن نتعاطف معها.

عبر ألبوم العائلة، تصوّر الكاميرا، أو تتفحّص، أو تنعم النظر في صور قديمة جداً باللون البني الداكن، ثم في صور قديمة بالأسود

والأبيض، ثم بضع صور حديثة نسبياً. وجوه تتوالى، تتعاقب، من دون كلام أو شرح أو دليل يوضّح لنا ما نراه.

في الواقع، نحن تعرّفنا عليها سابقاً من خلال الأعمال التي كتبها ابنها إنغمار بيرغمان: سيناريو «نوايا طيبة» The Best Intentions، وفيه تحدّث عن علاقة أمه بأبيه وزواجهما. سيناريو «أطفال الأحد» Sunday's Children. سيناريو «اعترافات خاصة» Private Confessions.

الفيلم ينتهي، كما بدأ، بالصورة الفوتوغرافية ذاتها وهي امرأة عجوز.. قبل شهور قليلة من وفاتها.. وقد التقطت من أجل جواز السفر.

ها هنا، يرينا بيرغمان اللغزَ الأزلي، الغموضَ اللانهائي، للوجه الإنساني. يقول الناقد جوفري ماكناب: «بيرغمان، في أفلامه، كان يركّز بؤرته دائماً على قضايا الهويّة، والعلاقات الملتبسة، المشكوك فيها، بين الحقائق والأكاذيب. وكان دائماً يستجوب فكرة العائلة البيولوجية، كأساس مفترض للمجتمع، ويصوّرها في أحوال كثيرة كبنية ضعيفة جداً».

الفيلم عبارة عن رسالة حب يوجهها بيرغمان إلى أمه.

في حضور مهرّجة In the Presence of a Clown (1998)

فيلم تلفزيوني مصور بكاميرا فيديو، حقّقه بيرغمان وهو في الثمانين من عمره.

في البداية، مع أسماء العاملين، نقرأ تضميناً من ماكبث: «إنها حكاية يرويها أحمق، حافلة بالصخب والغضب، ولا تعني شيئاً». ثم مباشرة نرى شخصاً، يدعى كارل، جالساً في جناح مستشفى، يستمع منتشياً إلى موسيقى فرانز شوبيرت. الأحداث تدور في العام 1925، فترة انتشار السينما، والفيلم يتطرق إلى هذا الاختراع أو الوسط الجديد، والجدال بشأن الفروقات بين السينما والمسرح.

كارل شخص غريب الأطوار، مرح، مزاجي، سريع الاهتياج، لكنه مضطرب نفسياً وعقلياً. بالأحرى هو طفل في هيئة رجل تجاوز الخمسين. ونعلم أنه محتجز في المصح النفسي، لفترة مؤقتة، بعد محاولته قتل خطيبته.

ذهنه دائماً يعجّ بالأفكار والمشاريع. وهو مأخوذ بالموسيقار شوبيرت. بعد عدد من المحادثات الحقيقية والمتخيّلة، من ضمنها زيارة له تقوم بها مهرجة غامضة. بين الحين والآخر، تظهر له هذه المهرجة بوجه مطلي بالبياض، وملابس بيضاء. ومن خلالها تتكرّر

الثيمات التي صادفناها في أعمال بيرغمان السابقة: البعد الروحاني واللاهوتي، الحرية الشخصية، العلاقات الأسرية، الإبداع، الموت.

كارل الذي كان بارعاً في تقديم الحيل السحرية، يسعى الآن إلى ابتكار أسلوب جديد في الأداء، في خلق فيلم ناطق، مع نزيل آخر (إيرلاند جوزيفسون)، والذي سوف يحلّ محل الأفلام الصامتة. حيث الممثلين خلف الشاشة يلقون حواراتهم بالتزامن الدقيق مع الصور.

كارل والطبيب والخطيبة وممثلين، يقومون برحلة إلى قرية نائية. لإظهار سحر اكتشافه، يختار كارل مسرحية عن العلاقة بين شوبيرت وامرأة لم تولد في زمن شوبيرت، بل تنتمي إلى القرن 19، منافياً بذلك المنطق والتاريخ.

يتحوّل العرض إلى كارثة بعد هبوب عاصفة ثلجية. لكن الممثلين يحاولون إنقاذ الموقف بمواصلة التمثيل تحت ضوء الشموع.

الفيلم عبارة عن حكاية رمزية عن الحياة، الجنون، الفن، الموت. ويمكن اعتبار الفيلم خلاصة لأغلب الثيمات التي كانت تستحوذ على بيرغمان، والتي تناولها مراراً في أفلامه.

في وصفه للفيلم، قال الناقد فيليب فرينش: «هو تأمل جليل ورزين في وظيفة المسرح والسينما، إضافة إلى الحياة والموت».

ثمة معنى مزدوج لعنوان الفيلم: صحيح أننا في حضور شخص (هو كارل) يتأرجح بين رجاحة العقل والجنون، لكننا

أيضا أمام مهرجة أنثى تجسّد الموت، بالتالي نحن، وشخصية كارل، نكون طوال الوقت في حضور الموت. والفن هنا يبرز بوصفه الفعالية الوحيدة التي من خلالها يجد المرء السمو أو الخلاص في وجود قاسٍ وبلا معنى، حيث الموت حاضر دائماً.

يقول الناقد ستان شوارتز (Film Comment): «بيرغمان، في هذا الفيلم، يتناول الضوء إزاء الظلام، سلامة العقل إزاء الجنون، الواقع إزاء المسرح (أو الفيلم)، إضافة إلى كمٍّ وافر من الوخزات الهجائية الموجهة نحو العروض الفنية. لكن من بين اهتماماته الأساسية معالجة الدور الروحي للفن كما هو ممثّل في الأداء المسرحي».

السربندة Saraband (2002)

بيرغمان كتب وأخرج هذا الفيلم وهو في الرابعة والثمانين من عمره، بعد انقطاع عن صنع الأفلام السينمائية دام عشرين عاماً أمضى أغلبها معتزلاً في جزيرة فارو، وأمضى بعضاً منها في إنجاز بضعة أفلام تلفزيونية وأعمال مسرحية.

بيرغمان أنجزَ فيلمه الأخير هذا لصالح التلفزيون السويدي، وصوّره بكاميرا الفيديو الديجيتال، مستعيناً بثلاثة مصورين. النتيجة عمل فني قوي وحيوي.

السربنده مصطلح موسيقي يشير إلى المقطوعات الموسيقية الكلاسيكية التي أبدع في تأليفها يوهان سباستيان باخ، والتي ترتفع إلى القمم الشاهقة في التعبير الروحي الموسيقي.

وتشير بعض المصادر إلى أن السربنده، في الأصل، كانت رقصة غجرية إيروسية تؤدى بالرّق (الدفوف الصغيرة) والصنوج. وقد لقيت شجباً ومعارضة شديدة بسبب طبيعتها الحسّية. بعد وقت، تحولت إلى إيقاع منقّى ومهذب أكثر، وأصبحت رقصة كيّسة ولطيفة. في أواخر القرن 17، بدأ الإيقاع المميّز للسربنده يظهر

في الموسيقى المعزوفة على الآلات، في الحركة الثالثة من الحركات الأربع في اللحن الأوركستري.

يقول بيرغمان (Sight and Sound, Sep. 2002): «عنوان الفيلم يستحضر موسيقى باخ.... لحن أوركستري على الفيولونسيل. السربنده، في الواقع، رقصة قديمة يؤديها كل زوجين.. رجل وامرأة. وقد انتشرت في القرنين 17 و18. وهي كانت ممنوعة في أسبانيا بحجة أنها مثيرة للشهوة الجنسية. والرقصة أصبحت في آخر الأمر واحدة من أربع رقصات توضع لها ألحان أوركسترية من النوع الباروكي. وفيلمنا يتبع البناء السربندي: دائماً هناك شخصان يلتقيان.. في عشرة مشاهد وخاتمة».

العنوان يكشف عن استلهام بيرغمان الموسيقي المباشر الذي يحدّد بنية الفيلم ومادته وجوهره. الشكل الموسيقي للسربندة يظهر، قبل كل شيء، في رقصة إسبانية قديمة، في معالجة معيّنة للإيقاع والنغمة.

من بين المقطوعات التي استخدمها بيرغمان، تلك المعزوفة الخامسة على الفيولونسيل، والتي تم عزفها أثناء جنازة أندريه تاركوفسكي، وهي -حسب ما يقوله الناقد جريجوري بيرس- تعبرّ عن نهاية الطريق، بل حتى نهاية العالم. وهي حافلة بالجمال والحزن والندم، وبتوق باطني عميق إلى العودة إلى موطن جذرنا الروحي.

إذن العنوان يشير إلى المجاز الموسيقي. الموسيقى، عبر باخ وبروكنر، تلعب دوراً مهماً في الفيلم، الذي يمكن وصفه بأنه عبارة عن سلسلة من الحركات الموسيقية.

هذا الفيلم عبارة عن تكملة لقصة الزوجين يوهان وماريان، بطلي فيلمه «مشاهد من الحياة الزوجية» (1973)، مع الممثلين نفسيهما (ليف أولمان، إيرلاند جوزيفسون) وذلك بعد ثلاثين سنة من انفصالهما، حيث تبدأ ماريان في البحث عن يوهان الذي انتقل إلى الريف ليقيم في منزل جدّيه الصيفي، بعد أن ورث مبلغاً طائلاً من عمته الثرية. إنها دراما عائلية بشخصيات محدودة. ويصف بيرغمان فيلمه بأنه: «حفل موسيقي بحضور أوركسترا كاملة، غير أنه هنا بمشاركة أربعة عزّاف منفردين».

يتألف الفيلم من عشرة فصول أو مشاهد، وكل فصل يحمل رقماً وعنواناً جانبياً، ومن ضمنها مقدمة وخاتمة تظهر فيها ماريان وحدها وهي تتحدث إلى الكاميرا. داخل كل فصل، تتصارع شخصيتان من أجل التحكم والسيطرة. هناك الثنائي المتصارع المتمثّل في هنريك الذي يريد أن يستحوذ، بأنانية مطلقة وعلى نحو غير صحي وغير لائق أخلاقياً، على ابنته كارين، والمتمثّل أيضاً في علاقة هنريك وأبيه يوهان الذي لا يخفي كراهيته لابنه (من زوجته الأولى).

أما علاقة يوهان وماريان فإنها منحصرة في الإطار النوستالجي. وجه يوهان، الذي تجاوز الثمانين، يشفّ عن مرارة ونرجسية. لقد

فقد ثقته بنفسه، ولم يعد يشعر بالأمان. إضافة إلى إحساسه بالإذلال نتيجة إصابته بالصمم. وهو مبتلى بالكراهية واللامبالاة والعناد. ويشعر أن حياته عقيمة وبلا معنى.

وماريان تظل طوال الوقت تصغي، متدخلة في عالم يوهان كصديقة حميمة. وهو يعترف لها بمرارة: أن حياته كلها، ومن بينها زواجه منها، هي بلا معنى. واشمئزازه ونفوره من نفسه يفضي به إلى كراهية ابنه. ونظراً لكونها محلّلة نفسانية، فإنها تقوم بهذا الدور مع يوهان، وابنه الأرمل، وكارين.

في البرولوج (المقدمة التمهيدية)، تتحدث ماريان مباشرة إلى الكاميرا، شارحةً ما حدث خلال السنوات الثلاثين الماضية: عن الطلاق، ومواصلة كل منهما مسيرته الشخصية، ودفنهما لضغائن الأمس، والفقدان التدريجي للاتصال في ما بينهما.

وفي المقطع الختامي، تتحدث ماريان عن زيارتها لابنتها مارثا، المريضة عقلياً، والتي لم تتعرّف على أمها، وكيف أنها حققت الاتصال معها لأول مرّة في حياتها.

بعد هذه السنوات، تقرّر ماريان زيارة يوهان في منزله الريفي، حيث يعيش في عزلة بعد انقطاع اتصاله بابنتيه، حتى أنه لا يعلم بأن إحداهما متزوجة من محامٍ ناجح، وتقيم معه في استراليا. وهو يحتقر ابنه هنريك، أستاذ الموسيقى، العاطل عن العمل الآن، والذي منذ وفاة زوجته آنّا قبل عامين إثر إصابتها بالسرطان، صار يعتمد

عاطفياً، وبشكل مفرط، على ابنته كارين، عازفة الفيولونسيل، وهو بذلك يخنقها مجازياً، رافضاً أن يدعها تبتعد عنه لتدرس الموسيقى. وهنريك هذا مليء بالتشوّش والغضب والرثاء للذات. كما أنه ضعيف الشخصية وفنان فاشل، كان يمارس عزف الفيولونسيل لكنه كان يفتقر إلى الموهبة.

الشخصية المحورية هي الفقيدة آنّا، التي ليس لها حضور مادي، فعلي، إنما حضورها القوي هو نفسي، شبحي. الشخصيات الأخرى تفتقدها وتتذكرها كثيراً، فقد كانت محبوبة من الجميع. وجودها كان يعني الحب النقي، غير الأناني. مع غيابها اختفى الحب. صورتها الفوتوغرافية حاضرة بقوة. لقد مارست تأثيراً عميقاً على الآخرين. وماريان تحدّق في الصورة وتتساءل عما تشعره وتفكر فيه، وعن الذي منحها القدرة على الحب.

كارين، الشخصية المحورية، والتي هي في العشرين من عمرها، تناضل من أجل الإفلات من هيمنة الأب الذي يتصرّف معها باستبدادية. وهذا النموذج، الأب الأناني، قدّمه بيرغمان في عدد من أفلامه. إن رغبته في امتلاك ابنته يفضي به إلى خنق موهبتها.

وعندما تحصل على قبول لدراسة الموسيقى في الأكاديمية، تحت إشراف موسيقي مشهور، هي تتردّد عارفةً بأن غيابها عن أبيها سوف يفضي به إلى الموت. لكن حث ماريان لها بالمغادرة، واكتشافها لرسالة كتبتها أمها، مباشرةً قبل موتها، إلى زوجها تحذّره

من استغلال مشاعر ابنتها، وأن يدعها تعيش حياتها الخاصة، فذلك شجعها على اتخاذ قرار حاسم بالمغادرة.

منذ السبعينيات، وحتى هذا الفيلم، يطرح بيرغمان السؤال الجوهري: هل الحب موجود؟ في «مشاهد من الحياة الزوجية» كانت ماريان تتساءل عما إذا هي حقاً تحب زوجها يوهان، وما إذا تعرف معنى الحب.

الفيلم يطرح الكثير من الأسئلة عن الحب: ماهيته، معناه، علاماته، تجلياته، حدوده.. الخ. وعن مشاعر الفقد والرغبة والحاجة للإيمان بشيء ما. إضافة إلى أسئلة بشأن الذريّة، الميراث، ما يتركه الأزواج بعد الانفصال، وما يخلّفه الآباء والأمهات لأبنائهم، وما يتركه الأموات للأحياء.

تقول الباحثة والناقدة إيفيت بيرو (Rouge, 2005): «بمشاهدة فيلم بيرغمان (السربندة) نتحقق، على نحو أكيد، من هواجسه الشخصية الأعمق، ومن مقوماته الروحية والأسلوبية، مع ذلك لا يزال بعض النقاد يتساءلون: ما الجديد في الفيلم؟ هل يقترح بيرغمان أي شيء غير معروف لنا حتى الآن؟

هذا موقف غريب! بعد خمسين سنة من العمل السينمائي الخلاق، على نحو متماسك ومتناغم، ولا نظير له، لماذا نتوقع أمثلة لمفهوم غامض بلاغياً هو (الجديد)؟ ألا يكفي أن بيرغمان قادر أن يتحرك إلى الأمام، وأن يطوّر أكثر عالماً غنياً، ملتحماً ومتماسكاً

تماماً؟ بالمقارنة مع رائعته السابقة (مشاهد من الحياة الزوجية) فيلمه (السربندة) بلا شك يتسم بالأصالة في تمثيله البصري ومفاصله البنائية».

عن المؤلف

مواليد 1950، المنامة، البحرين، درس في المدارس الرسمية فيها، وحصل على شهادة الثانوية العامة سنة 1967، يعد واحد من الأدباء والكتاب البحرينيين الذين يتمتعون بثقافة واسعة؛ فقد كتب القصة القصيرة، والرواية، والشعر، والسيناريو السينمائي والتلفزيوني، والمسرحية.

السيناريوهات

كتب سيناريوهات لأفلام درامية طويلة مثل (الحاجز) عام 1990، وهو أول فيلم روائي في البحرين، و(أيام يوسف الأخيرة) عام 2010. كما كتب سيناريوهات لأفلام درامية قصيرة مثل (عشاء) عام 2008، و(القفص) عام 2009، و(مجرد لعبة) عام 2010، و(كناري) عام 2010، و(حادث) عام 2013. كتب سيناريو للعديد من المسلسلات من بينها (يونس والآخرون) عام 1987، و(صانعو التاريخ) عام 1994، و(نيران) عام 2000، و(سماء ثانية) عام 2011، و(حنين السهارى) عام 2014. يعد من بين المترجمين الأوائل في البحرين، فقد ترجم إلى اللغة العربية الكثير من الأعمال العالمية الأدبية والسينمائية والتي كان لها دورها في إطلاع المواطن البحريني على ثقافات وفنون الشعوب الأخرى. عضو أسرة الأدباء والكتاب في البحرين، وعضو في مسرح أوال، وعضو في نادي البحرين للسينما.

من إصداراته الأدبية

هنا الوردة، هنا نرقص 1973-، الفراشات 1977-، أغنية ألف صاد الأولى - 1982، الصيد الملكي 1982-، الطرائد – 1983 (الطبعة الثانية 2006)، ندماء المرفأ.. ندماء الريح – 1987، الجواشن (نص طويل مشترك مع الشاعر قاسم حداد) 1989، ترنيمة للحجرة الكونية – 1994، مدائح – 1997، هندسة أقل، خرائط أقل (مقالات) 2000، موت طفيف 2001-، رهائن الغيب - 2004 (الطبعة الثانية 2005)، والمنازل التي أبحرت أيضا - 2006، مجنون ليلى ومسرحيات أخرى - 2006، السوريالية في عيون المرايا (ترجمة وإعداد) 2008، (الطبعة الثانية 2010)، شمالاً، إلى بيت يحنّ إلى الجنوب – 2013، جيوبي مليئة بالفصول أيتها الينابيع (ترجمات) 2018، المياه وظلالها (رواية) – 2019، صمت خفيف كالسديم (ترجمات) 2019، ميلان كونديرا والعالم بوصفه شركاً – 2022.

الكتب السينمائية

السينما التدميرية – أموس فوجل (ترجمة) 1995، الوجه والظل.. في التمثيل السينمائي (ترجمة وإعداد) 2002، النحت في الزمن – أندريه تاركوفسكي (ترجمة) 2006، (الطبعة الثانية 2006)، (الطبعة الثالثة 2020)، حوار مع فدريكو فلليني - جيوفاني جرازيني (ترجمة) 2007، الكتابة بالضوء (مقالات في السينما) – 2008، عالم ثيو أنجيلوبولوس السينمائي (ترجمة وإعداد 2009)، عباس كيارستمي.. سينما مطرّزة بالبراءة (ترجمة وإعداد)2011، سينما فرنر هيرزوغ.. ذهاب إلى التخوم الأبعد – بول كرونين (ترجمة) 2013، أوديب ملكاً – سيناريو بيير باولو بازوليني (ترجمة) 2019، روبرت دي نيرو وصدمة التحوّل – 2019،

شعرية السينما - 2020، لغز الواقع، عنف الميديا في سينما مايكل هانيكه- 2021، جماليات البطء - نادين ماي (ترجمة) 2022، تساي مينغ ليانغ، عودة إلى جوهر السينما - 2022، غودار... ما قبل الاسم ما قبل اللغة - 2023.

أمين صالح

إنغمار بيرغمان

المفردُ والمتعدّدُ

انغـمار بيرغـمان هـو واحـدٌ مـن أعظـم المخرجـين في السـينما العالميـة. إنجازاتـه السـينمائية أكسـبته شـهرةً واسـعة كفنـانٍ اسـتثنائي وروائـي ومفكـر عميـق.

براعتـه الفنيـة وقدراتـه التعبيريـة تتكشّـف مـن خـلال توظيفـه البـارع للإضـاءة، للقطـات القريبـة الممتـدة زمنيـاً، لإيقاعـات الإلقـاء، والصمـت ولحظـات التوتـر والترقّـب. قـد تكـون صـوره متقشـفة بصريـاً، لكنهـا فاتنـةٌ وأخّـاذةٌ. إنـه يركّـب بعنايـة وبحـرص كل لقطـة وحركـة، ويجعلهـا مضـاءة عـلى نحـو درامـي، ومرسـومة بدقـة. لا يـترك شـيئاً للارتجـال أو الصدفـة، ومـع ذلـك يـأتي الأداء طبيعيـاً وواقعيـاً.

هـو مـن الفنانـين الذيـن يمتلكـون رؤيـةً خاصـةً، ويقـدّم في كل فيلـم، تأويلـه الـذاتي للعـالم والإنسـان والوجـود. إلى جانـب معالجتـه الفريـدة للموضوعـات الذاتيـة، الفلسـفية، الميتافيزيقيـة، السـيكولوجية.

بيرغـمان مخـرج ذو كتلـةً متماسـكةً ومتناغمـةً، بصريـاً وفكريـاً، أعمالـهُ تُعـد مـن الأعـمال التـي تصبـو إلى تحـرّي الوضـع الإنسـاني وسـبره.

أفلامـه تتمتـع بجماليـة مدهشـة، وأداء مذهـل، وتتضافـر فيهـا وتتوحـد عنـاصر متعـددة: الضـوء واللـون والصـوت والإيـماءة والحلـم والذاكـرة في نسـيجٍ متماسـكٍ لتشـكّل عالمـهُ الخـاص.




ISBN: 978-603-92021-7-2
9 786039 202172

